

*L'opera completa di*

# Degas

*Presentazione di*

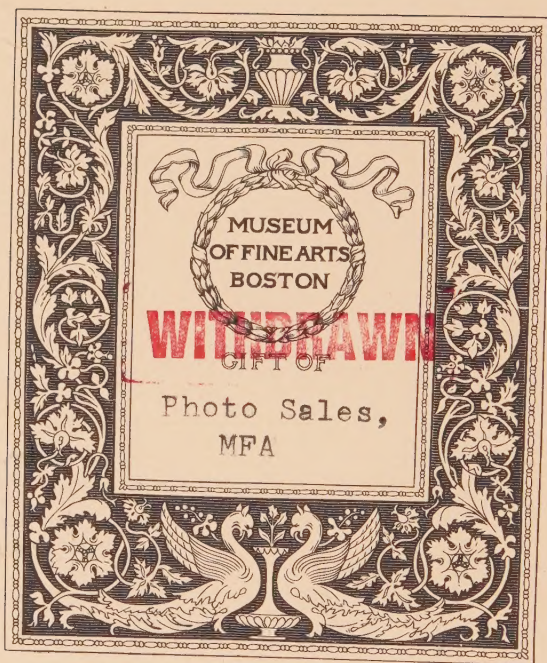
FRANCO RUSSOLI

*Apparati critici e filologici di Fiorella Minervino*

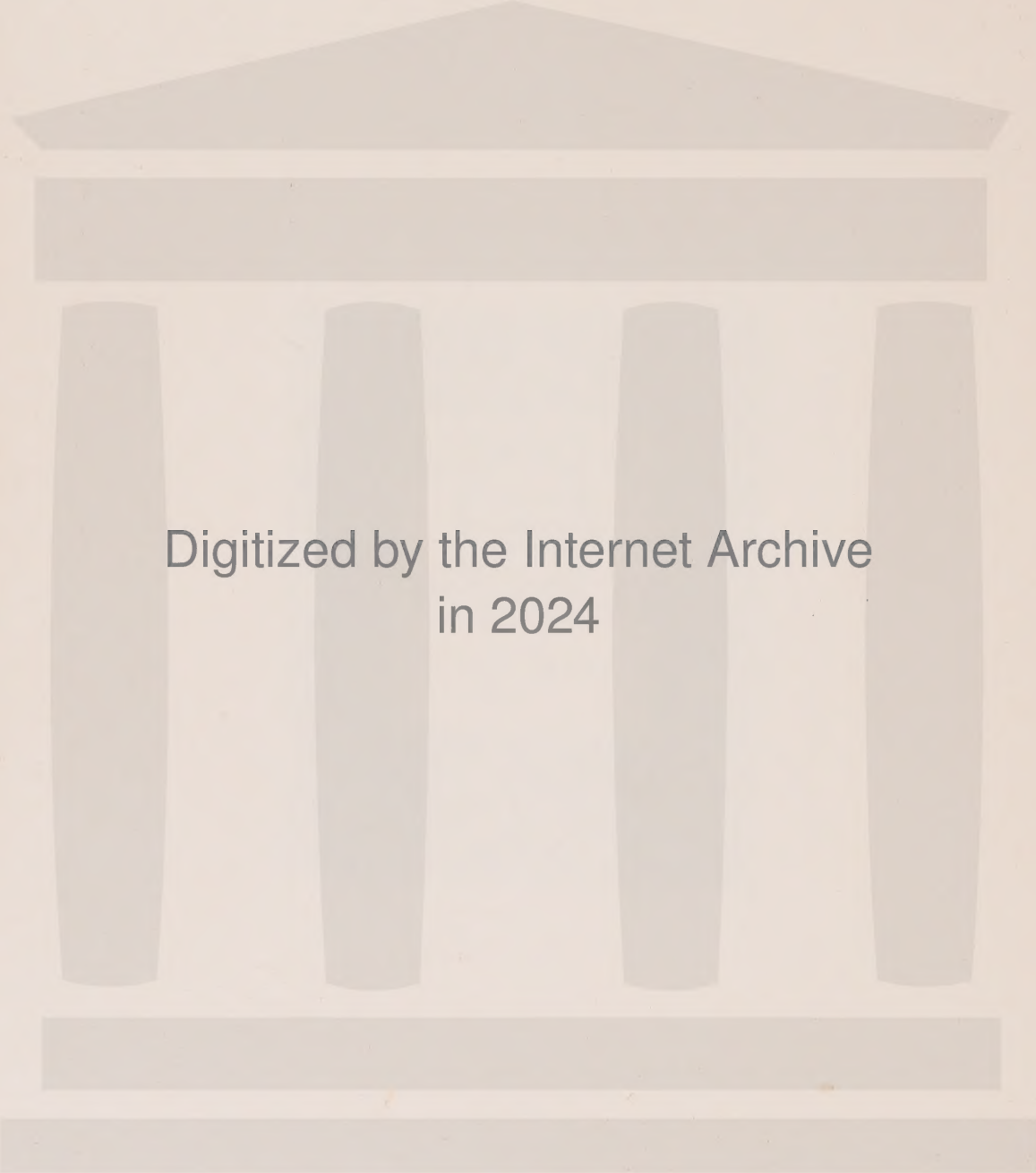
CLASSICI DELL'ARTE • RIZZOLI EDITORE MILANO







**WITHDRAWN**



Digitized by the Internet Archive  
in 2024

<https://archive.org/details/degasdereinzugde0000shin>



**Classici dell'Arte**

45.

*L'opera completa di*

**Edgar Degas**



## **Classici dell'Arte**

*Biblioteca Universale delle Arti Figurative  
diretta da*

PAOLO LECALDANO

*Redattore capo*

ETTORE CAMESASCA

*Consulente critico centrale*

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

*Comitato di consulenza critica*

BRUNO MOLAJOLI

CARLO L. RAGGHIANI

ANDRÉ CHASTEL

JACQUES THUILLIER

DOUGLAS COOPER

DAVID TALBOT RICE

LORENZ EITNER

RUDOLF WITTKOWER

XAVIER DE SALAS

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

*Redazione e Grafica*

EDI BACCHESCHI

TIZIANA FRATI

PIERLUIGI DE VECCHI

SERGIO CORADESCHI

IORELLA MINERVINO

SALVATORE SALMI

SERGIO TRAGNI

ANTONIO OGLIARI

MARCELLO ZOFFILI

*Segreteria*

FRANCA SIRONI

MARISA DE LUCIA

CARLA VIAZZOLI

NUNZIA FRANCIA

*Consulenza grafica e tecnica*

PIERO RAGGI

*Stampa e rilegatura a cura di*

ALEX CAMBISSA

ROBERTO MOMBELLI

LUCIO FOSSATI

*Colori a cura di*

PIETRO VOLONTÈ

*Comitato editoriale*

ANDREA RIZZOLI

GIANNI FERRAUTO

HENRI FLAMMARION

FRANCIS BOUVET

HARRY N. ABRAMS

MILTON S. FOX

J. Y. A. NOGUER

JOSÉ PARDO

GEORGE WEIDENFELD



*L'opera completa di*

# Degas

*Presentazione di*

FRANCO RUSSOLI

*Apparati critici e filologici di*

FIORELLA MINERVINO

LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF THE ARTS

**Rizzoli Editore • Milano**



PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright by Rizzoli Editore. Milano 1970

Prima edizione: novembre 1970

LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF FINE ARTS



## Stile-verità

Degas affermava che bisogna "stregare la verità": un principio che non deve essere certamente interpretato in chiave esoterica, mistica o simbolistica. Piuttosto nella chiave parnassiana che ne dette Paul Valéry, nel senso cioè di raggiungere la verità nello stile e lo stile nella verità. L'atto di stregoneria poetica consisterà dunque soltanto nella metamorfosi del dato occasionale in motivo unico e assoluto: nel far divenire eterno il presente, traducendo la sua immagine in forma, portandola dalla dimensione esistenziale del tempo a quella estetica dello spazio.

"La poesia è ciò che vi è di più reale, ciò che è completamente vero soltanto in un altro mondo", aveva scritto Baudelaire nei suoi appunti polemici sul 'realismo' di Champfleury. Ma l'ironia del poeta non aveva risparmiato neanche la feroce passione per il bello inteso come astratta elaborazione di forme, come culto di canoni e ritmi di una convenzione classica, mitizzata come assoluta perfezione dai seguaci dell'École Payenne. Un moderno concetto romantico dell'espressione del vero attuale, come dell'autonomia dell'arte e dei suoi valori specifici, non poteva aderire ad alcuna posizione che comportasse passività, né verso intenzioni e schemi moralistici, scientifici, politici, di oggettività cronachistica o di finalità dimostrativa, né verso formule canoniche di purismo classicheggiante. La 'verità' del fenomeno in atto doveva totalmente trasfondersi nella 'verità' di una pura struttura linguistica, di stile. Ogni elemento dello spettacolo naturale e mondano, come ogni valore esistenziale, doveva trasferirsi – al pari di ogni idea e invenzione di armonia e metrica – nell'opera d'arte per la via delle 'corrispondenze', e non per quella della trascrizione mimetica o della riduzione e astrazione in sigle formalistiche. Disperante fatica, vizio ossessivo, l'arte doveva essere la costruzione di un mondo che, affondando le proprie radici nell'esistenza e nella realtà sensibile, ne partisse poi per un cammino parallelo e distinto: un riflesso artatamente ricomposto su metri e valori dif-

ferenti, un 'trucco' che giocasse sugli effetti di un rapporto di dipendenza, per affermare l'individualità e l'autonomia dell'invenzione poetica. La coscienza critica formulava allora, verso la metà del secolo scorso, con drammatica limpidezza, i termini di base di ogni poetica moderna, i momenti essenziali di ogni suo dilemma: il rapporto fra la regola e l'emozione, fra la forma e la realtà. L'eredità del pensiero classicista (il valore autonomo delle forme, la catarsi del vero nell'armonia di un sistema canonico) si fondeva a quella delle esigenze rivelate dal primo romanticismo (la poesia come realtà, l'immaginazione come verità), ma ormai si aveva chiara la prospettiva di una nuova sintesi. L'arte doveva cioè dare espressione e immagine alla ineluttabile interdipendenza tra gli aspetti fenomenici del vero attuale e l'invenzione delle strutture stilistiche. Sembrava che non fossero più possibili evasioni e giustificazioni tendenziose e unilaterali: né verso il cielo della bellezza ellenica o della proporzionata razionalità umanistica, né entro il flusso delle sensazioni e impressioni naturalistiche, né nell'empireo o nell'inferno delle *illuminations* e dei sogni, né nella illusoria oggettività di un rendiconto o nell'impegno di una testimonianza a tesi. La storia ci dice che, da allora, simili prese di posizione da parte degli artisti hanno invece continuato ad esistere, e come hanno fruttificato: ma con l'ansiosa e sin rabbiosa coscienza di essere velleitarie o istintive 'scelte' di partenza per poter comunque agire, per poter tentare di giungere, da quell'area limitata di trampolino ideologico o temperamentale, allo spazio assoluto di una verità poetica integrale, che nell'occasionale esprimesse l'eterno.

Degas si impose chiaramente, e assai presto, di rispettare le esigenze e le regole dell'arte per l'arte, non come fuga e rifiuto delle vitali compromissioni con la realtà e con la condizione umana, ma come garanzia di una ricerca e di un apporto alla conoscenza ed espressione della verità, compiuti senza equivocate confusioni di termini, con gli strumenti specifici e attraverso

\*DPA  
ND553

D3  
M5  
COP. 2

\*ND553  
D3  
R8



i valori autonomi del linguaggio artistico. La condizione operativa e il risultato finale di ogni attività estetica, ovunque e sempre, erano così da lui affrontati allo scoperto, e posti, con lucida determinazione, come punto di partenza, come 'poetica' del proprio lavoro espressivo. Dopo il tempo delle appassionate battaglie tra apparentemente opposti ideali artistici, e prima del fatale ricorso a tante e tanto diverse impostazioni di poetiche tendenziose e radicali (dopo le *querelles* di classicismo e romanticismo, di Parnasse e di realismo, prima dello sgorgo disperato o dogmatico nei rivoli del neo-impressionismo scientifico, del simbolismo, del vitalismo o misticismo affidati alla suggestione evocativa delle forme astratte), Degas fondò la propria opera sulla coscienza del proprio specifico compito di artista: comunicare il messaggio delle cose attraverso nessun altro filtro se non la struttura delle loro forme. Così facendo egli attuava il principio dell'arte come vita, perché soltanto nella ricerca di valori stilistici autonomi nello spettacolo naturale, e nell'eliminazione dall'opera d'arte di ogni relazione sovrastrutturale con altri significati e dimensioni dell'essere, soltanto nel rifiuto di ogni sudditanza ideologica, sentimentale o tecnica, egli avrebbe assolto il proprio ruolo nella vita. Per questo egli fece di se stesso, con strenua decisione, il 'notaio' impassibile ad ogni sollecitazione estranea al suo destino, come riconobbe ammirato Van Gogh. Fu il notaio che redasse gli atti poetici del proprio tempo, stretti rigorosamente alle norme del codice artistico. E un atto notarile di tal genere è fedele alla regola universale, non alla lettera della convenzione. Degas era fedele al vero come lo era ai termini tradizionali del linguaggio pittorico e plastico: cioè per vincerli, e trasformarli e vanificarli dall'interno, onde restituirli, apparenze e forme, a significati e valori nuovi.

L'opera di Degas è quindi sotto il segno della ricerca, dell'intelligenza, della volontà. È la stessa, contemporanea, ossessione nell'osservare la realtà in ogni suo elemento, e nel darne immagine, come nell'inventare ed elaborare i segni e le forme dello 'stile', che assilla e regola ogni suo atto d'artista. Un atteggiamento morale che, tenendo conto della mascheratura sdegnosa e insofferente con cui tenta di nascondere il riserbo e l'ansia, è rivelato dalle famose dichiarazioni di Degas: "Aucun art n'est aussi peu spontané que le mien. Ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres: de l'inspiration, la spontanéité, le tempérament, je ne sais rien". Oppure: "La peinture est un art de convention ... L'Art c'est le faux! ... Un artiste ne l'est qu'à ses heures, par un effort

de volonté". E Valéry giustamente notava che "un'opera era per Degas il risultato di una quantità indefinita di studi, e, in seguito, di una serie di operazioni". Il vero accettato dunque nell'integrità degli aspetti con cui appariva all'esperienza quotidiana dell'artista, nel giro del suo ambiente di vita, delle sue frequentazioni, abitudini e preferenze di uomo ricco, colto, inserito nell'alta società borghese e aristocratica: ritratti di famiglia e di amici, il teatro, la danza, i campi di corsa, i caffè, e le modelle utilizzate come puri animali in libertà, materiale di osservazione e di studio. Un repertorio indifferenziato, dal punto di vista dell'intenzionalità di scelta simbolica e del contenuto letterario e dimostrativo: nient'altro che la vita quale appariva a Degas, e quale egli voleva restituire intatta nell' 'altra' dimensione della struttura artistica. Al momento del 'riflesso' quanto più possibile fedele della realtà in immagine, sisovrapponeva il momento della 'operazione' di metamorfosi stilistica, tesa non a enucleare certi determinati significati da quelle apparenze del vero, né a farne meri supporti di armonie formali, ma a bloccarne la misteriosa essenza vitale, la presenza in sé.

Spettatore che con imparzialità assiste al gioco della vita, e che ne ricrea le mosse sulla scacchiera strutturale dello stile, Degas non ha, verso tale spettacolo – in cui pure è coinvolto come uomo –, alcuna intenzione celebrativa o contestatrice, quando agisce come artista. In ciò, più che per i caratteri specifici del linguaggio, si apparenta agli impressionisti: evita ogni evocazione, ogni partecipazione che non sia di ordine stilistico, rifiuta ogni asservimento dell'arte a fini ad essa estranei. Quindi Degas accetta in blocco, come mondo poetico, il suo mondo borghese, con tutte le sue regole di vita e i suoi valori convenzionali di sistema sociale. Come Monet o Renoir, guarda e traduce gli aspetti della realtà, senza piegarli a tesi ed a programmi. Il suo temperamento (nonostante tutti i suoi sforzi per vincerlo) e la sua formazione culturale gli fanno preferire lo spettacolo della società umana a quello della natura; e, parallelamente, la sua educazione stilistica – non dimentichiamo il suo alunnato presso il lionese Lamothe, seguace dell'accademico ingresismo di Flandrin – rafforza la sua propensione a soluzioni stilistiche poggianti più su intelaiature grafiche e composizioni di zone cromatiche, che non sull'atmosferica fusione di valori tonali o timbrici. Accertate queste differenze sostanziali, resta che Degas poteva sentirsi partecipe e protagonista della 'secessio-



ne' impressionista per motivi di scelta ideologica, e non di tendenza linguistica.

Degas è un 'occhio' in cui si specchia la realtà sensibile, ma il riflesso che di essa restituisce è un'immagine bloccata nelle 'dimensioni' inventate secondo le regole di una spazialità non naturalistica, anzi strenuamente intellettuale. La sua opera, pittura o scultura che sia, sembra riprodurre analiticamente, fotograficamente, un momento di vita vissuta, ed è invece una costruzione basata su norme e valori 'altri' da quelli dell'impressione ottica. Nell'apparente immediatezza della disposizione occasionale, colta sul vivo, si cela una 'serie di operazioni' di slittamento, collocazione, rapporto tra le varie parti, che sfociano in un risultato di sconvolgente folgorazione del moto vitale, in un momento di *illumination* cristallizzata. Una 'scacchiera al di là dello specchio': questo è il peculiare carattere dell'immaginazione bodeleriana di Degas. Se ha scelto come tema la realtà presente, la 'modernità', ed ha abbandonato presto la figurazione ricostruttiva di maniera degli eventi storici e mitici, lo ha fatto perché l'impegno e la scommessa di vincere nel gioco e nel trucco dell'arte la resistenza del 'vero' erano così più assoluti e drammatici, senza alibi e senza scappatoie. Era una scelta non di origine temperamentale, né di ordine contenutistico o polemico, ma di motivazione specialistica, da artista: una sfida al rischio di cadere nel *trompe-l'œil*, nella scena di genere, o, sull'opposto versante, nell'esibizione di pura qualità e maestria formale. Ricordiamoci il giudizio severo che nel 1882 dette di Manet, che pur tanto ammirava: "Manet bête et fin, carte à jouer, sans impression, trompe-l'œil espagnol, peintre ...". La pittura-pittura, come la pittura letteraria, non giunge all'assoluto dell'arte.

Degas sceglie dunque l'accettazione del motivo occasionale, del dato fenomenico presente, perché esso non ha altra ragione di interesse se non il suo stesso 'essere': non perché suggerisce emozioni, evocazioni, reazioni. È un racconto senza trama e senza tesi. L'oggetto e l'avvenimento sono 'miti' e 'simboli' di se stessi, hanno nella loro presenza gli elementi della loro bellezza ed eternità. E, colti e isolati nella loro primaria, nuda apparizione, ma entro lo spazio dell'intuizione artistica e nella metrica delle regole formali, ecco giungono all'acme dell'energia vitale. L'ossessione analitica e l'armonia della composizione – la cattura fulminea della *tranche de vie* che si rivela poi quale punto d'arrivo di una meditata sintesi strutturale – non sono originate da idee veristiche né da intenzioni di incapsulare la realtà nell'involucro di forme e ritmi

di perfezione canonica. Sono i modi per mettere a fuoco l'attimo privilegiato in cui il divenire esistenziale (un gesto, un'espressione, uno stato d'animo) si arresta agli occhi del poeta per trasformarsi in momento estetico.

Se ripensiamo alle scene storiche e mitologiche, dagli *Esercizi di giovani spartani* sino alle *Sventure della città di Orléans*, vediamo in esse non soltanto il tributo pagato alle convenzioni iconografiche del purismo classicista o del romanticismo trobadorico, ma precise testimonianze di intenzioni e intuizioni nuove. Il ritmo compositivo è disarticolato, frammentario: le scene non si armonizzano in uno spazio conchiuso, le azioni non sono legate tra loro da rapporti di pura metrica formale né si definiscono in unità narrativa, ma si giustappongono come momenti bloccati nella continuità di fatti e luoghi naturali, che iniziano e proseguono al di là dei confini temporali dell'episodio e dei limiti spaziali della superficie dipinta. In questi quadri è una tensione drammatica e contraddittoria, data dalla ricerca di fondere la forma conchiusa in senso classico (il volume, il profilo, il colore di una immagine collegati e cristallizzati in un'armonia razionale) con il fluire continuo di una realtà viva, calata nel suo divenire esistenziale. Sarà l'aspirazione e il tormento di sempre per Degas, che volle tenersi sotto gli occhi quei quadri di soggetto letterario e storico anche quando aveva abbandonato quella tematica per il 'soggetto moderno'. Perché il cambiamento di contenuto illustrativo, l'abbandono della composizione aulica per quella di 'vita moderna' o di spontaneo gesto quotidiano, non spostava i termini del problema: e una riunione di mercanti di cotone nella modesta stanza del mercato di New Orleans sarà il *Trionfo di Omero* del devotissimo ammiratore di Ingres, che ricerca nel vivo le auree norme di una struttura armonica, non puramente ottica.

Degas voleva trasporre lo spettacolo della vita, dal gesto 'animale' all'ambiente e al comportamento sociale contemporaneo (la 'commedia umana' di Balzac, dei Goncourt, di Zola), nella teca classica di uno stile obiettivo e cristallino, per il quale ci soccorrono i nomi di Mérimée, di Gautier, e l'eroico tormento di Flaubert, di Baudelaire. Anche la trasformazione del linguaggio tecnico che egli opera negli ultimi decenni, dalla incisività limpida del segno e dalla zonatura del colore, al flusso avvolgente e piumoso delle masse impastate nello spazio luminoso, ma articolate sempre in moti essenziali, sintetici, è coerente con quella fondamentale ricerca. Degas cambia tecnica (si pensi ai



pastelli, ai monotipi, alle sculture) perché lo strumento sia corrispondente alle sue diminuite capacità di vista, portando però agli stessi risultati di impostazione stilistica. È la stessa folgorazione dell'attimo nell'eternità del ritmo formale, che egli ci dà in quelle masse colorate fluide, morbide, ma improvvisamente accese di timbri acuti, di articolazioni grafiche e di colori scattanti, che collocano le figure in una dimensione fantastica, che le rendono assolute e immutabili. Come il mondo di Fidia che conservi la sua misura olimpica nella sfocatura di un *flash*. E Renoir ricordava un disegno di nudo di Degas, un carboncino, come "un frammento del Partenone". Certamente non per una ripresa di modulo classicheggiante (egli che, in maniera tanto diversa, aveva fornito la sua interpretazione moderna di Ingres), ma per la rigorosa e limpida costruzione armonica che riporta alla bellezza pura delle forme quanto di più istantaneo, di più casuale e improvviso appare nello spettacolo naturale.

Interrompere la durata esistenziale della scena per estrarne i momenti di più intensa sintesi formale, e scardinare l'ordine canonico di una bellezza puramente ritmica e classica per insanguare e innervare le for-

me di energia umana e di tensioni patetiche: questi sono forse i termini opposti entro i quali si svolse la geniale e drammatica ricerca 'moderna' di Degas. Visti in questa luce, acquistano tutto il loro valore rivoluzionario i suoi ininterrotti studi dall'antico, le sue copie, il suo ossessivo scandaglio dello stile dei Maestri, inteso a scoprire in essi il percorso che li portò a fondere la natura e la realtà del loro tempo con l'assoluto di una forma armonica. Visti in questa luce, si comprendono i continui studi dal vero, le indagini sui costumi, sulle fisionomie, sulle psicologie, sulla mimica e gli atteggiamenti e i gesti spontanei, bloccati nel loro accadere come fotogrammi del movimento. E si vedrà allora che la vera eredità di Degas non è nelle formule stilistiche e nelle preferenze iconografiche di Mary Cassat, di Zandomenighi, di Forain, e neppure tanto in Toulouse-Lautrec o in Gauguin e in Picasso, ma nell'ansia e nell'ossessione ben attuali di altri artisti del nostro tempo: da Munch a Vuillard, da Sickert a Bacon, sino a Giacometti. E son di Giacometti le parole che forse non sarebbero dispiaciute a Degas: "Son proprio i particolari che fanno l'insieme ... che fanno la bellezza di una forma".

FRANCO RUSSOLI

## Degas *Itinerario di un'avventura critica*

Ieri ho trascorso la giornata nello studio di un pittore bizzarro, certo Degas. Dopo molti tentativi, prove, ricerche spinte in tutti i campi, si è innamorato del moderno; e, nel moderno, ha messo gli occhi sulle stiratrici e sulle ballerine. In fondo, la scelta non è poi tanto malvagia, c'è del bianco e del rosa, della carne di donna in un accappatoio e nel tulle, il più affascinante pretesto per colori biondi e teneri. Ci mette sotto gli occhi, nelle loro pose e nelle loro espressioni di grazia, stiratrici e poi stiratrici ... parlando il loro linguaggio e spiegandoci tecnicamente il colpo di ferro "appoggiato", il colpo di ferro "circolare", ecc.

Sfilano in seguito le ballerine ... È il ridotto della danza e, contro la luce di una finestra, le forme fantastiche di gambe di ballerine che scendono una piccola scala, con la violenta macchia di rosso d'uno scialle in mezzo a tutte quelle bianche nuvole che si gonfiano, con il contrasto volgare di un ridicolo maestro di ballo. E si ha davanti a sé, colto nella realtà, il grazioso attorcigliarsi dei movimenti e dei gesti di queste piccole fanciulle-scimmie.

Il pittore mostra i suoi quadri di tanto in tanto, accompagnando la spiegazione con la mimica di uno sviluppo coreografico, con l'imitazione, secondo il gergo delle ballerine, d'una delle loro *arabesques*. Ed è davvero divertente vederlo, sulle punte, con le braccia in alto, unire all'estetica del maestro di ballo l'estetica del pittore, mentre parla di "toni tenero-fangosi" di Velázquez e dei "profili" del Mantegna.

Un tipo originale, questo Degas, un malato, un nevrotico, un oftalmico sino al punto d'aver paura di perdere la vista; ma, con ciò, un essere eminentemente sensibile e ricettivo al contraccolpo della natura delle cose. Sinora è la persona che ho visto cogliere meglio, nella traduzione della vita moderna, l'anima di questa vita.

Però arriverà mai a qualcosa di completo? Ne dubito. È uno spirito troppo inquieto. E poi, è concepibile che, volendo rendere con sensi così delicati creature e creato, invece di ambientarli nello scenario rigoroso del ridotto di danza all'Opéra, si faccia disegnare da uno specialista architetture alla Panini?

E. e J. DE GONCOURT, *Journal*, 13 febbraio 1874

Come riuscir a parlare di questo artista essenzialmente parigino, di cui ogni opera racchiude tanto ingegno letterario e filosofico quanto arte della linea e scienza del colore? Con un segno, egli rivela di più e più in fretta tutto ciò che si può dire di lui, perché le sue opere sono sempre spirituali, raffinate e sincere.

Non cerca di far credere a un candore che non possiede;

al contrario, la sua sapienza prodigiosa prorompe ovunque; la sua ingegnosità, così attraente e peculiare, dispone i personaggi nel modo più impreveduto e piacevole, restando sempre vera e naturale.

Ciò che Degas odia di più, del resto, è l'ebbrezza romantica, la sostituzione del sogno alla vita: in una parola, l'ubriacatura. È un osservatore; non cerca mai esagerazioni; l'effetto viene sempre raggiunto attraverso la realtà stessa, senza calcature. Questo fa di lui lo storico più prezioso delle scene che presenta.

Non si ha più bisogno di andare all'Opéra dopo aver visto i pastelli dove sono raffigurate le ballerine.

I suoi studi sui *caffè concerto* rendono meglio l'effetto che il luogo stesso, perché l'artista ha una sapienza e un'arte che noi non possediamo ...

Che arte nelle figure di donna accennate nel fondo, con abiti di mussola, dietro i ventagli, e anche negli spettatori attenti, in primo piano, tutti con il capo levato, il collo teso, che si divertono a una canzone volgare accompagnata da gesti grossolani! Questa donna — si può indovinare — è un contralto fradicio d'acquavite: sbaglio? ...

Il gesto di questa cantante che si protende verso il pubblico è straordinario: inevitabilmente, il risultato di un successo. Questa donna non ha ciò che gli attori chiamano 'tremarella': no, interpreta il pubblico, lo interroga, sapendo che esso risponderà secondo i propri desideri, amante del despota di cui lusinga i vizi.

Poi, ecco alcune donne sulla soglia d'un caffè, di sera. Ce n'è una che fa schioccare l'unghia contro i denti, dicendo: "Nemmeno questo", che è tutto un poema. Un'altra stende sul tavolo la grande mano guantata. Nel fondo, il *boulevard*, dove il movimento va diminuendo lentamente. È ancora una straordinaria pagina di storia.

La piccola ballerina che regge un *bouquet*, i coristi, le ballerine con le gonne blu sono altrettanti capolavori che non si ammireranno mai abbastanza.

Degas ha presentato alla mostra [1877] un ritratto di donna eseguito alcuni anni fa. È una meraviglia come disegno; bello come il più bello dei Clouet, il più grande dei primitivi.

Sebbene l'esposizione di Degas sia relativamente limitata, è sufficiente per rilevare come l'artista non viva sul proprio passato e come egli partecipi sempre al grande movimento artistico, né più né meno dei suoi amici. Le sue costanti ricerche, che troviamo in tutte le opere, con una incredibile varietà, gli danno abbastanza lustro, tanto che noi non sentiamo nessun bisogno di difenderlo.

G. RIVIÈRE, *Exposition des Impressionnistes*, in "L'impressionniste", aprile 1877



Nell'epoca stessa nella quale Manet percorreva l'Italia, un altro, Edgardo Degas, si affaticava nei musei del nostro paese; esso, cominciati appena i primi studi, vagheggiava, nella stupenda collezione del Louvre, le eleganti e magre venustà dei quattrocentisti; e quando per ragioni di famiglia, ed attratto dal desiderio venne in Toscana, si trovò proprio nel suo centro, fra i suoi antenati artistici Masaccio, Botticelli, Gozzoli e Ghirlandaio. Il suo culto diventò furore, ed una massa di disegni attesta lo studio coscienzioso fatto da lui, per appropriarsi tutte le bellezze e gli insegnamenti dell'arte da loro posseduta. Credendo di aver trovato la buona via, imbastì, non so se in Italia o in Francia, un quadro de' più classici che si possono immaginare: "Le giovani Spartane che eccitano i giovani alla corsa, che decideva, com'era legge di quel popolo, della loro sottomissione". Quel quadro sinceramente cominciato, e protratto fino ad un certo punto, rimase abbandonato e non finito, per la stessa ragione di sincerità che lo aveva fatto principiare. Degas, uomo di finissima educazione, moderno in tutte le manifestazioni della sua vita, non poteva fossilizzarsi in un passato d'ordine composito, il quale ricostruito dai frammenti non è mai quello che era, e non può essere quello che è; giuoco di rompicapo alla Chinese, dove si può risultare eccellenti come Gérôme, ma non artisti che sentano il palpito della vita attuale.

Il Degas, studioso più per la propria soddisfazione che per la smania di offrire delle tele alla ammirazione del pubblico, fu ferito dallo sforzo e dalla specialità del movimento che fanno le stiratrici quando lavorano, e dal giuoco simpatico della luce nelle loro botteghe prodotto dalla grande quantità di bianchi, che da per tutto vi si trovano attaccati. Quelle bianche camicette scollate, un boccone di collo, riflesso da tutti i bianchi circostanti, il disegno ed il colorito dei bracci, mossi dall'azione singolare di chi tiene il ferro, dopo una prima osservazione divennero il punto di partenza di una serie di studi profondissimi e belli, e costituirono in gran parte l'opera sua.

Come il giorno le stiratore erano il suo subietto, lo furono la sera le ballerine del *Foyer de l'Opéra* e noi troviamo pure nelle cartelle di questo maestro una serie di studi mirabilissimi, che hanno servito e servono alle sue graziose composizioni.

Non dobbiamo dimenticare che il grande Leonardo da Vinci, girando per le campagne, studiava di continuo le umane deformità, e disegnava saporitissime caricature; la parentela fra lo studio del bello e quello del brutto è intima; e Degas, per l'indole sua, doveva maritare e temperare questi due sentimenti in una originalità tutta sua propria, per la quale il sentimento del vero dei primitivi si investisse della luce e dello scintillamento fosforescente dei nostri tempi.

D. MARTELLI, *Gli impressionisti*, conferenza al Circolo filologico di Livorno, 1879

Perché dici che Degas ha scarse reazioni maschili? Egli vive come se fosse un modesto notaio e non pensa alle donne, certo; e, sapendosi che prima le amava e le frequentava molto, si penserebbe che, una volta cerebralmente malato, dovesse diventare incapace anche in pittura.

Invece la pittura di Degas è virile e spersonalizzata proprio perché egli ha accettato di non essere altro, quanto a sé, che un modesto notaio cui ripugna di darsi bel tempo. Egli osserva, dunque, gli animali umani più forti di lui eccitarsi e fare l'amore, e li dipinge bene, proprio perché egli stesso non si concede la pretesa di fare altrettanto.

V. VAN GOOGH, *Lettera B-14 a Émile Bernard*, inizi dell'agosto 1888

Col loro accovacciarsi a mo' di zucche, alcune donne riempiono l'interno delle tinozze: l'una, col mento sul petto, si sfrega la nuca; l'altra, in una torsione che la fa virare, il braccio appiccicato alla schiena, si strofina le regioni coccigee con una spugna che fa schiuma. Una spina dorsale angolosa si tende; avambracci, svincolantisi da seni che sembrano pere d'inverno, precipitano verticalmente fra le gambe per provocare uno sciacquio nell'acqua della tinozza, dove stanno immersi i piedi. Una capigliatura si accascia sulle spalle, un busto sulle anche, un ventre sulle cosce, membra sulle loro giunture; e questa sciattona, vista dal soffitto, in piedi sul letto, con le mani piantate sui glutei, sembra una serie di cilindri un po' rigonfi che si incastrano. Di fronte, inginocchiata, le cosce aperte, la testa reclinata sulla placidità del dorso, una giovane si asciuga. Ed è in buie camere di pensioncine, in anguste stanzette che quei corpi dalle patine così ricche, ammassati dagli stravizi, dai parti e dalle malattie, si levano la scorza, o si stirano.

Ma ecco a proposito del *plein air*. Una bagnate di fiume, tra il verde, si rimette la veste, che si libra, gonfiandosi sulle braccia inarcate verso l'alto. Bestiali e ben fatte, entrano in un fiume e, coi dorsi curvati, facendo convergere l'enormità delle schiene là dove il sole si annienta, fendendo l'aria con le braccia scimmiescamente semitese, avanzano verso la vasta pozza d'acqua, a passi difficili ...

Nell'opera di Degas — e di chi altri? — la pelle umana vive una propria vita espressiva. Attraverso le difficoltà di scorci follemente ellittici, i segni di questo crudele e sagace osservatore illustrano la meccanica di tutti i movimenti; di una creatura in moto, esse registrano non soltanto il gesto essenziale, ma le più impercettibili e vaghe ripercussioni miologiche: da cui nasce questa definitiva unità del disegno.

Arte di realismo e che pertanto non procede da una visione diretta, dato che, quando uno si sente osservato, perde la sua semplice spontaneità di funzionamento; dunque Degas non copia dal vero: accumula una quantità di schizzi su un medesimo soggetto, e da essi la sua opera attingerà una verità indiscutibile: mai in pittura è stata evocata meno di così la penosa immagine di un 'modello' che 'posa'.

Il suo colore è di un'abilità artificiosa e personale; egli lo renderà visibile nella screziatura turbolenta dei fantini, nei nastri e nelle labbra delle ballerine; adesso lo manifesta per mezzo di effetti nascosti, o come latenti, e il pretesto è fornito dal rosso di una capigliatura, dalle pieghe violacee di un panno bagnato, dalle iridescenze acrobatiche che rotolano sul cerchio di una tinozza.

F. FÉNÉON, *Aux vitrines des marchands de tableaux*, in "Revue indépendante", febbraio 1888

Tale pittore, il più personale, il più acuto fra tutti quelli che possiede, senza neanche sospettarlo, questo infelice paese ...

Degas che, in stupendi quadri di danzatrici, aveva già così implacabilmente reso la decadenza della mercenaria istupidita da meccanici sollazzi e da monotoni salti, alimentava ... coi suoi studi di nudo, un'attenta crudeltà, un odio paziente.

Pareva che ... egli avesse voluto usar rappresaglie e buttare in faccia al suo secolo l'oltraggio più eccessivo, con l'abbattere l'idolo costantemente risparmiato, la donna, che lui avvilito.

E allo scopo di ricapitolare meglio le sue ripugnanze, la sceglie grassa, panciuta e corta. Qui è una di pelo rosso, grossa e grassa, infarcita, che curva la schiena, facendo spuntare l'osso sacro sulle tese rotondità delle natiche; si piega in due, volen-



do portare il braccio dietro la spalla per spremere la spugna che sgocciola sulla spina dorsale e ondeggia lungo le reni; là, è una bionda, rattrappita, tozza e ritta, che ci volta ugualmente le spalle; quella ha finito i suoi lavori di pulizia e, appoggiandosi le mani sulla groppa, si stiracchia in un movimento piuttosto virile d'uomo che si scaldi dinanzi a un caminetto, sollevando le falde della giacca; là poi è un donnone accoccolato che pende tutto da un lato, si solleva su una gamba e ci passa sotto il braccio, si tocca nella tinozza di zinco; un'ultima finalmente, vista, stavolta, di faccia, s'asciuga la sommità del ventre.

Tali sono, brevemente citate, le pose impietose che questo iconoclasta assegna all'essere adulato da inutili galanterie. C'è, in questi pastelli, qualcosa del moncherino di storpio, del seno sciupato, del ciondolo di un uomo senza gambe e senza cosce, tutta una serie d'atteggiamenti inerenti alla donna anche giovane e graziosa, adorabile sdraiata o in piedi, ranocchiesca e scimmiesca quand'essa deve come quella chinarsi per mascherare le sue miserie con queste cure.

Ma al di là di quell'accento particolare di disprezzo e di odio, bisogna vedere in quelle opere l'indimenticabile veracità dei tipi eseguiti con un disegno ampio e profondo, con una foga lucida e controllata, come con una febbre a freddo; bisogna vedere il colore ardente e sordo, il tono misterioso e opulento di quelle scene; è la suprema bellezza delle carni inazzurrate o rosate dall'acqua, rischiarate da finestre chiuse con tende di mussola, in stanze oscure ove appaiono, in una luce velata di cortile, muri tappezzati di cotonina Jouy, lavabi e catini, flaconi e pettini, spazzole a vernice di bosso, scaldapiedi di rame rosa!

Non è più la carne piatta e liscia, sempre nuda delle dee, ... ma è proprio carne svestita, reale, viva, carne tocca dalle abluzioni e la sua fredda grana sta per sciogliersi.

Fra le persone che visitavano quest'esposizione, alcuni in presenza di colei fra le donne che è vista di faccia, accoccolata, e il suo ventre si dispensa dalle solite frodi, gridavano, indignati da una tale franchezza, presi a pugni senz'altro dal senso di vita che emanavano quei pastelli. In fin dei conti, essi si scambiavano qualche riflessione timida e disgustata, lasciavano andare, in partenza, la grande parola: è oscena!

Ah! se mai opere lo furono poco; se mai vi furono opere senza precauzioni dilatorie e senza malizia, pienamente, decisamente caste, sono proprio queste! Esse glorificano anche il disdegno della carne, come mai, dal medioevo, un artista aveva osato! ...

Artista potente e isolato, senza precedenti verificati, senza discendenza che valga, Degas suscita ancora, in ogni suo quadro, la sensazione della stranezza accurata, del non visto così giusto che uno si sorprende d'esser stupefatto, che quasi se la prende con se stesso; la sua opera appartiene al realismo, tal quale non poteva capirlo quel bruto di Courbet, ma tal quale lo concepirono certi primitivi, cioè a un'arte che esprime una sorgente aperta o ristretta d'anima, in certi corpi viventi, in perfetto accordo con quelli a loro intorno.

J. K. HUYSMANS, *Certains*, 1889

È questa perpetua ricerca che spiega tutti i calchi che Degas eseguiva dei propri disegni, cosa che faceva dire al pubblico: "Degas si ripete". La carta da ricalco serviva al pittore solamente come mezzo per correggersi; queste correzioni, Degas le faceva ricominciando un nuovo disegno indipendentemente dal

primo abbozzo. Così, di correzione in correzione, capitava che un nudo, non più grande di una mano, era portato fino alla grandezza naturale per venire infine abbandonato.

A. VOLLARD, *Degas*, 1924

Per la prima volta nella storia della pittura, il ritratto si distacca dalla propria definizione astratta, si mescola alla vita; l'essere umano non basta più come anima e come viso, fa parte di un ambiente ed è fuggevole. Non è il riassunto definitivo di tutt'un'esistenza leggibile nel passato come nell'avvenire, ma un istante di sensibilità, fatto dei suoi lineamenti di un attimo, del vestito di quel giorno, dell'arredamento dell'interno o del luogo pubblico in cui l'occhio del pittore lo coglie al volo o durante un breve riposo. Da ciò nascono quelle composizioni insolite, che sembrano dare preminenza all'accessorio, che situano al centro dell'opera un gran mazzo di fiori, mentre un minuto viso di donna si piega con fare trasognato, in un angolo. Si direbbe che gli sguardi del pittore siano intelligenti istantanee, in cui la vita appare senza essere né limitata né forzata, e che prolungano intorno all'umanità il segreto delle sue preferenze e delle sue abitudini intime: i fiori nell'esistenza della donna, il fondo di libri e cartacce dietro il viso di uno scrittore ...

Degas inaugura una nuova era del genio e del gusto francese, fatto di disincanto, di costrizione austera, di ripiegamento su se stessi e di breve disdegno.

Ma è anche un lirico, un ammirevole poeta, che però si rifiuta di evadere dal suo tempo, che resta fedele alla vita che passa.

H. FOCILLON, *La peinture au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, 1928

Di certo, i paesaggisti del passato hanno saputo vedere e rendere la natura: i loro contemporanei hanno creduto che essi avessero pronunciato l'ultima parola di fedeltà e di verità; tuttavia, pur esprimendo se stessi, hanno necessariamente adottato e suggerito una convenzione. Così, gli impressionisti sottolineano giustamente che il paesaggio composito, l'illuminazione artificiale non rendono per nulla il frusciare del vento, l'atmosfera, l'impalpabile soffio del *plein air*, che essi invece si assumono come nuovo compito — ma in modo ugualmente convenzionale — di fissare sulle tele. Per ciò che riguarda Degas, da parte sua si sforza verso una duplice direzione: pretende, in primo luogo, di suggerire non un gesto stereotipato e immobile del modello che posa, ma un movimento — per cui si dedica al problema del disegno —, e in seguito vuole renderci partecipi dei nuovi aspetti della vita, per cui rinnova la nozione del soggetto. ...

È il Mérimée della pittura moderna. Un sensibile che non voleva essere vittima di nulla, e che giunse — come aveva sognato a trent'anni — a fissare sulla carta, con matita e pastelli, una visione personale del mondo.

Molto prossimo al gusto del Secondo Impero nella prima parte della sua opera, è invece assai vicino a noi nell'ultima. La sua modernità non potrebbe venir contestata; il problema è di sapere se quest'evoluzione è strettamente personale, o se costituisce uno degli aspetti dell'impressionismo.

P. FRANCASTEL, *L'Impressionisme*, 1937

Tutta l'opera di Degas è improntata alla serietà. Per quanto possano essere apparsi così piacevoli, così vivaci, la sua matita,



il suo pastello, il suo pennello non si rilassano mai. La volontà predomina; il segno non è mai abbastanza vicino a ciò che egli vuole. Non tende né all'eloquenza né alla poesia della pittura; non cerca che la verità nello stile e lo stile nella verità. La sua arte è paragonabile a quella dei moralisti: una prosa delle più chiare, che racchiude o articola con forza un'osservazione nuova e veritiera.

Ha buon gioco nell'applicarsi alle ballerine: le cattura piuttosto che lusingarle; le definisce.

Come uno scrittore teso a raggiungere il massimo della precisione nella forma, moltiplica le brutte copie, cancella, procede a tentoni, e non si illude mai di aver raggiunto lo stato 'postumo' del proprio pezzo, così è Degas: riprende all'infinito il disegno, l'approfondisce, lo chiude, lo avviluppa, di foglio in foglio, di calco in calco.

Ritorna a volte su questi tipi di prove; vi stende colori, mescola il pastello al carboncino: le gonne sono gialle in una, viola nell'altra. Ma la linea, gli atteggiamenti, la prosa sono là sotto: essenziali e separabili, utilizzabili in altre combinazioni. Degas fa parte della famiglia degli artisti astratti che distinguono la forma dal colore o dalla 'materia'. Credo che sentisse la paura di avventurarsi sulla tela e di abbandonarsi alle delizie dell'esecuzione.

Era un eccellente cavaliere che diffidava dei cavalli.

P. VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, 1938

... I suoi pastelli diventarono fuochi artificiali dai mille colori, dove si dissolveva ogni precisione di forma in favore di una materia sfavillante di *hachures*.

J. REWALD, *The History of Impressionism*, 1946

Il lato materiale dell'arte lo preoccupava molto, e cercava il miglior mezzo o la migliore sostanza fissativa, la miglior tela o la migliore preparazione, peraltro senza mai arrivare a una soluzione definitiva.

Tutta la sua vita è trascorsa in ricerche, sia in campo estetico sia in campo tecnico, per ciò che riguarda l'arte.

Non si lasciava scoraggiare né dalle difficoltà né dai problemi che incontrava. Al contrario, gli piaceva affrontarli, e, forse, se non fossero esistiti, li avrebbe creati: "Felice me, che non ho trovato il mio stile, cosa che mi farebbe imbestialire!", proclamava ...

D. ROUART, *Degas à la recherche de sa technique*, 1945

... ciò che si è rivelato di lui, subito e soprattutto, è che egli era ingordo, ingordo e amante della musica, e ancor più amante dei balletti. Che ... capace anche d'ammirare appassionatamente Ingres, ma forse in modo del tutto diverso da come Dominique Ingres avrebbe desiderato, non era meno capace di rendere giustizia ai neri di Odilon Redon ...

T. NATANSON, *Peints à leur tour*, 1948

Tale atteggiamento non fu senza meriti, perché Degas dovette rifiutare tutte le tentazioni di un successo che oggi non avrebbe valore, ma che avrebbe potuto sedurre un cuore meno temprato. Lo seppe fare e rinunciò senza pentimenti alle facilitazioni che gli offrivano certe sue qualità. C'era di che fare un cattivo pittore, o almeno un triste pittore mondano: una sapienza troppo presto acquisita nel disegno, la facilità di

eseguire copie, di dipingere gradevolmente senza né spessore né densità, un senso naturale dello *charme* e della sfumatura. Era capace, almeno nei lavori di piccolo formato, di ripetere opere precedenti. Non aveva alcuna immaginazione. Si salvò per l'inquietudine, i rifiuti, gli scrupoli di timido, e per la nobile scontentezza che ebbe sempre nei propri riguardi e che lo giustificava nell'atteggiamento di severità verso gli altri. Presunzione di mezzi, più che di scopi. Solamente dopo la morte si potranno scoprire, attraverso il riscontro di un'opera in gran parte lasciata incompiuta, in corso di elaborazione e destinata a nuovi e impossibili sviluppi, le vie che Degas seppe aprire proprio mentre disperava di riuscirci.

J. LASSAIGNE, *Edgar Degas*, 1948

Partita da un'indagine acuta della realtà, da una rappresentazione attenta della vita quotidiana e degli spettacoli contemporanei, l'arte di Degas, come quella di Cézanne e di Renoir, si conclude nella visione lirica e fantastica di un universo le cui forme sono al di fuori del tempo e permeate di luce. ...

Apparentemente fredda e distaccata, tesa a valori eterni, l'opera di Degas è permeata tuttavia della più calda e viva umanità. Senza che egli se ne rendesse conto, ha influito notevolmente sui migliori artisti contemporanei: da Manet a Gauguin, da Bonnard a Picasso.

J. LEYMARIE, *Degas*, "Enciclopedia universale dell'arte", 1959

Temi e titoli [quelli delle sculture di Degas] che non hanno bisogno di nessun commento, poiché parlano per conto loro: il moto fissato istantaneamente, il corpo mai in riposo, la visione improvvisa, ma colta senza la menoma incertezza, ed esseri nervosi (che cosa di più nervoso e scattante di una ballerina o di un purosangue?), con i muscoli che affiorano sotto la pelle. ...

L. VITALI, *Degas* [Sculture], 1966

Il procedimento cinetico di Degas era da molti punti di vista quello di un precursore del cinematografo. Poco importa se, come spunto iniziale, certe opere risentano o meno delle esperienze di Marey e di Muybridge o del tale o del tal altro fotografo: è certo che il metodo cinematografico utilizzato da Degas comporta più d'un procedimento tecnico. In primo luogo, la 'mobilità della scala e del piano' ... In secondo luogo, la mobilità spaziale: così nella *Sala da ballo* del Jeu de Paume, in cui la prospettiva pluridimensionale del cinematografo è rivelata dalle angolazioni oblique e paradossali e dalla divisione dello spazio. In terzo luogo, il 'succedersi' delle immagini nella serie di *Ballerina che si tiene il piede*, in cui la stessa azione si ripete di opera in opera, o in *Donna con i crisantemi*, che è il risultato di una tecnica di composizione decentrata, vicina a quella di certi fotografi.

F. POPPER, *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastiques depuis 1860, 1967* (e Torino 1970)

I quadri di storia comportano un'infinità di cose in più di quello che si potrebbe sopporre dapprima: il tormento di Degas e, al fondo di tale tormento, la crisi della cultura moderna, sono presenti in questo rapporto pressoché instabile fra il dipinto e i momenti che lo costituiscono.

A. CHASTEL, *Le génie intransigent de Degas*, in "Le Monde", 17 luglio 1969



## Scritti di Degas

*La seguente scelta, desunta da lettere e quaderni del maestro, oltre che da ricordi di amici, segue un ordine analogico, in rapporto con 'motivi' dell'arte di Degas, piuttosto che una rigorosa successione cronologica, del resto non agevole da stabilire. L'antologia è completata da due degli otto sonetti conosciuti del pittore; si rinuncia a tradurli per la difficoltà di renderne la polivalenza di talune parole, le quali d'altronde costituiscono i fattori d'una serie di accordi interni e di una struttura che si potrebbe definire 'astratta', in rispondenza con certa pittura degassiana.*

La pittura non è molto difficile, quando non si sa ... Ma se la si conosce ... oh! allora! ... È tutt'un'altra cosa.

... non bisogna mai mercanteggiare con la natura. In verità ci vuole del coraggio per abbordare frontalmente la natura nei suoi grandi piani e nelle sue grandi linee, e della vigliaccheria per farlo attraverso le sue sfaccettature e i suoi particolari ...

Il disegno non è la forma, è il modo di vedere la forma.

Va molto bene copiare quel che si vede; molto meglio disegnare quello che non si vede più, se non nella memoria: è una trasformazione in cui l'immaginazione collabora con la memoria, e così non si riproduce se non quello che vi ha colpito, cioè l'essenziale. Allora i ricordi e la fantasia sono liberati dalla tirannia che esercita la natura. Ecco perché i quadri eseguiti in questo modo, da chi abbia una memoria esercitata e conosca i maestri e il mestiere, sono quasi sempre opere considerevoli. Guardate Delacroix.

Cercare lo spirito e l'amore del Mantegna con il brio e il colore del Veronese.

Ci sono un'espressione e un dramma sconvolgenti in Giotto: è un genio.

Giotto, movimento sublime del san Francesco che caccia i demoni, san Francesco che conversa con Cristo ... Non sono mai stato così commosso; non mi dilungo oltre, ho gli occhi pieni di lacrime.

... un dipinto è prima di tutto un prodotto dell'immaginazione dell'artista, non deve mai essere una copia. Se, in seguito, può aggiungere due o tre tocchi di natura, evidentemente non fa male. L'aria che si vede nei quadri dei maestri non è un'aria respirabile.

Nessun'arte è meno spontanea della mia. Quel che faccio è il risultato della riflessione e dello studio sui grandi maestri; di ispirazione, spontaneità, temperamento, io non ne so niente. Bisogna rifare dieci volte, cento volte lo stesso soggetto. Nulla in arte deve sembrare casuale, nemmeno il movimento.

Fare della testa d'espressione (stile accademico) uno studio del sentimento moderno ... La bellezza non deve essere nient'altro che una certa fisionomia ... Il mistero della *Belle Ferronnière* non sta nella quiete della figura, ma nella sua mancanza di espressione ... Ricordarmi di certe carnagioni femminili, come d'avorio rosato, con abiti scuri, velluti verdi o neri, come si trovano qualche volta nei primitivi.

Fare ritratti in atteggiamenti familiari e tipici, soprattutto dare ai visi la medesima espressione che si dà al corpo. Così, se la risata costituisce la caratteristica di una persona, farla ridere.

Disporre dei gradini tutt'intorno a una sala, in modo di abituarsi a disegnare le cose sia dal basso sia dall'alto. Dipingere solamente cose viste in uno specchio per abituarsi al disprezzo del *trompe-l'œil*. Per fare un ritratto, far posare al pianterreno e lavorare al primo piano, in modo di abituarsi a ricordare le forme e le espressioni, e non disegnare né dipingere mai direttamente.

Dopo aver fatto ritratti visti dall'alto, ne farò di visti dal basso. Seduto vicino a una donna, mentre la guardo dal basso, vedrò la sua testa nel lampadario circondato di cristalli.

Tutto mi attira qui [a New Orleans], guardo tutto ... Niente mi piace di più delle negre di ogni sfumatura che tengono fra le braccia bambini bianchi, così bianchi, sulla soglia di case bianche, con colonne in legno scanalato e giardini d'aranci, e signore in mussola davanti alle loro casette, e le navitraghetto con due ciminiere alte come camini di stabilimenti, e i mercanti di frutta con le botteghe piene, stipate, e il contrasto degli uffici — attivi e sistemati in modo così funzionale — con questa immensa forza animale nera ... E le belle donne di sangue puro, e le graziose meticce, e le negre così ben piantate!

Conto, se ne avrò il tempo, di riportare [da New Orleans] qualche piccola cosa dal vero; ma per me, per la mia camera. Non si deve fare indifferentemente arte di Parigi e arte della Luisiana, in tal modo diventerebbe un "Monde illustré". E poi, in realtà, soltanto un soggiorno prolungato ci rivela le abitudini di una razza, cioè il suo fascino. L'istantanea è la fotografia, e niente di più.

Non vedo l'ora di ritrovarmi a casa mia, di lavorare in un rapporto diretto. Non si fa niente, qui [a New Orleans]; la ragione sta sia nel clima sia nel cotone: si vive per il cotone e per mezzo del cotone. La luce è così forte che io non ho potuto fare niente in riva al fiume. I miei occhi hanno talmente bisogno di cure che non li sforzo per nulla ... Qui, Manet più di me vedrebbe belle cose; senza trarne, però, maggior vantaggio. Non si ama e non si fa dell'arte che con ciò di cui si ha l'abitudine. La novità, prima attira, poi annoia ... Dunque, evviva la biancheria di fino, ma in Francia! ... Io ho sete di ordine ... Sogno qualcosa di ben fatto, tutto ben ordinato (stile Poussin), e la vecchiaia di Corot.

... Serie sugli strumenti e sui suonatori — la loro forma — l'attorcigliarsi della mano e del braccio e del collo del violinista, per esempio, il gonfiarsi e l'incavarsi delle guance dei suonatori di contrabbasso, di oboe, ecc. ...

Lavorare molto sugli effetti della sera, delle lampade, della bugia, ecc. Interessante non è mostrare sempre la fonte della luce, ma il suo risultato. Questo aspetto dell'arte può oggi divenire immenso — è mai possibile non rendersene conto?

Fare operazioni semplici, come disegnare un profilo che non si muova, movendo noi stessi, salendo e scendendo per tutta una figura, un mobile, un salotto al completo ... Fare una serie di movimenti di braccia nel ballo, o di gambe che non si muo-



vano, girandogli intorno ... ecc. Infine, studiare una figura in scorcio, o un oggetto o qualsiasi cosa ... Escludere molto: di una ballerina fare le braccia o le gambe, o le reni, fare le scarpe, le mani della pettinatrice, la pettinatura tagliuzzata, piedi nudi in atto di danzare, ecc. ...

Un dipinto richiede un certo mistero, un che di vago, di fantastico: quando si mettono sempre i puntini sulle 'i', si finisce per annoiare. Bisogna anche comporre dal vero. Taluni sono convinti che sia proibito! Anche Corot doveva comporre dal vero, e soprattutto da lì deriva il suo fascino. Un quadro è una combinazione originale di linee e di toni che si valorizzano ...

Un quadro è una cosa che richiede tanta furberia, malizia e vizio, come l'esecuzione di un crimine; bisogna falsificare e aggiungervi un tocco di natura ...

[A proposito dei suoi nudi femminili] ... la bestia umana che si occupa di se stessa, una gatta che si lecca. Finora il nudo è sempre stato presentato in pose che presupponevano un pubblico; invece le mie donne sono gente semplice, onesta, che non si occupa d'altro che della propria cura fisica. Eccone qui un'altra: si sta lavando i piedi, ed è come se la si guardasse attraverso il buco della serratura.

Ricordo facilmente il colore di certi capelli, per esempio, perché avevo l'idea che fossero capelli di legno di noce verniciato, oppure di stoppa o ancora di scorza di castagne d'India. Sarà la resa della forma a trasformare questo colore, press'a poco esatto, in capelli veri, con la loro sofficità e leggerezza, o durezza e peso ...

La pittura è fatta per essere vista? Capite bene, si lavora per due o tre amici viventi, per altri che non si conoscono o che sono morti. Riguarda forse i giornalisti che io dipinga stivali o scarpe di stoffa? Si tratta d'una faccenda privata ...

## PUR SANG

On entend approcher par saccade brisée  
Le souffle fort et sain. Dès l'aurore venu,  
Dans le sévère train par son lad maintenu,  
Le bon poulain galope et coupe la rosée.

Comme le jour qui naît, à l'Orient puisée  
La force du sang donne au coureur ingénu,  
Si précoce et si dur au travail continu,  
Le droit de commander à la race croisée.

Nonchalant et caché, du pas qui semble lent,  
Il rentre en sa maison où l'avoine l'attend.  
Il est prêt. Aussitôt vous l'attrape le joueur.

Et pour les coups divers où la cote l'emploie  
On le fait, sur le pré débiter en voleur,  
Tout nerveusement nu, dans sa robe de soie.

I letterati spiegano l'arte senza capirla.

L'arte è il vizio: non la si sposa legittimamente, la si violenta!

Per produrre buoni frutti bisogna mettersi in poltrona, restare là tutta la vita con le braccia stese, la bocca aperta, per assimilare quel che avviene, quello che sta intorno a noi, e vivere di ciò.

Dov'è finito il tempo in cui mi credevo forte, quando ero pieno di logica, di progetti? Sto scendendo la china molto alla svelta, e rotolando non so dove, avvolto in molti pessimi pastelli come in una carta d'imballaggio.

A essere celibi e sui cinquant'anni, si hanno alcuni di questi momenti, in cui ci si chiude come una porta, e non soltanto per gli amici. Si sopprime tutto intorno a sé; e, una volta solo, uno si annulla, infine si uccide per disgusto. Ho fatto troppi progetti, eccomi bloccato, impotente; e poi ho perso il filo. Pensavo di avere sempre tempo; quel che non facevo, quello che mi si impediva di fare in mezzo a tutte le mie noie, a dispetto della vista malandata, non disperavo mai di ritornarci sopra un bel giorno. Accumulavo tutti i miei progetti in un armadio, di cui portavo sempre con me la chiave: ora ho perduto questa chiave ...

Ero o, almeno, sembravo duro con tutti, per una specie di attrazione verso la brutalità che proveniva dai miei dubbi e dal mio cattivo umore. Mi sentivo tanto mal fatto, sprovveduto, debole, e mi sembrava invece che i miei progetti artistici fossero così giusti. Ero scorbutico con tutti e con me stesso. E vi chiedo scusa se, sotto il pretesto di questa dannata arte, ho ferito il vostro spirito nobile e acutissimo, fors'anche il vostro cuore.

Il semble qu'autrefois la nature indolente,  
Sûre de la beauté de son repos, dormait,  
Trop lourde, si toujours la danse ne venait  
L'éveiller de sa voix heureuse et haletante;

Et puis, en lui battant la mesure engageante,  
Avec le mouvement de ses mains qui parlaient  
Et l'entrecroisement de ses pieds qui brûlaient  
La forcer à sauter devant elle, contente.

Partez, sans le secours inutile du beau,  
Mignonnes, avec ce populacier museau,  
Sautiez effrontément, prêtresses de la grâce.

En vous la danse a mis quelque chose d'à part,  
Héroïque et lointain. On sait de votre place  
Que les reines se font de distance et de fard.

**Il colore  
nell'arte di  
Degas**



Elenco delle tavole

<b>René De Gas</b> [n. 113] TAV. I Assieme.	<b>Achille De Gas, cadetto di marina</b> [n. 124] TAV. II Assieme.	<b>Esercizi di giovani spartani</b> [n. 86] TAV. III Assieme.	<b>La famiglia Bellelli</b> [n. 136] TAV. IV-V Assieme.	<b>Donna con crisantemi</b> [n. 210] TAV. VI Assieme.	<b>Degas che saluta</b> [n. 151] TAV. VII Assieme.	<b>Testa femminile</b> [n. 223] TAV. VIII Assieme.	<b>Eugénie Fiocre nel balletto “La source”</b> [n. 282] TAV. IX Assieme.	<b>Joséphine Gaujelin</b> [n. 224] TAV. X Assieme.	<b>Hortense Valpinçon</b> [n. 253] TAV. XI Assieme.	<b>Orchestra dell’Opéra</b> [n. 286] TAV. XII Assieme.	<b>M.lle Dobigny</b> [n. 254] TAV. XIII Assieme.	<b>Al balletto</b> [n. 291] TAV. XIV Assieme.	<b>Fantini davanti alle tribune</b> [n. 194] TAV. XV Assieme.
---	--	---	---	---	--	--	--	--	---	--	--	---	---

<b>Carrozza alle corse</b> [n. 203] TAV. XVI-XVII Assieme.	<b>Signora seduta</b> [n. 341] TAV. XVIII Assieme.	<b>Bambini seduti sulla soglia di una casa</b> [n. 346] TAV. XIX Assieme.	<b>Il broncio</b> [n. 386] TAV. XX Assieme.	<b>Pedicure</b> [n. 359] TAV. XXI Assieme.	<b>Giovane donna in poltrona</b> [n. 370] TAV. XXII Assieme.	<b>‘Le viol’</b> [n. 374] TAV. XXIII Assieme.	<b>Scuola di ballo dell’Opéra</b> [n. 292] TAV. XXIV Assieme.	<b>Savoiarda</b> [n. 360] TAV. XXV Assieme.	<b>Prova di balletto in scena</b> [n. 470] TAV. XXVI Assieme.	<b>Malinconia</b> [n. 372] TAV. XXVII Assieme.	<b>L’ufficio dei Musson a New Orleans</b> [n. 356] TAV. XXVIII-XXIX Assieme.	<b>Donne che si pettinano</b> [n. 397] TAV. XXX Assieme.	<b>Lezione di danza</b> [n. 479] TAV. XXXI Assieme.	<b>Al caffè-concerto “Les Ambassadeurs”</b> [n. 413] TAV. XXXII Assieme.	<b>Donna alla finestra</b> [n. 436] TAV. XXXIII Assieme.	<b>Donna con cane</b> [n. 444] TAV. XXXIV Assieme.	<b>Donna in nero</b> [n. 435] TAV. XXXV Assieme.	<b>‘L’absinthe’</b> [n. 399] TAV. XXXVI Assieme.
--	--	---	---	--	--	---	---	---	---	--	--	--	---	--	--	--	--	--

<b>Due lavandaie</b> [n. 437] TAV. XXXVII Assieme.	<b>Ballerina con mazzo di fiori</b> [n. 499] TAV. XXXVIII Assieme.	<b>Due ballerine alla barra</b> [n. 497] TAV. XXXIX Assieme.	<b>Il balletto del “Robert le diable”</b> [n. 487] TAV. XL Assieme.	<b>Cantante di caffè-concerto</b> [n. 448] TAV. XLI Assieme.	<b>Ballerina che fa il saluto</b> [n. 620] TAV. XLII Assieme.	<b>Balletto visto al di sopra di un ventaglio</b> [n. 509] TAV. XLIII Assieme.	<b>Miss Lala al circo “Fernando”</b> [n. 560] TAV. XLIV Assieme.	<b>Carrozza alle corse</b> [n. 460] TAV. XLV Assieme.	<b>Pausa durante una lezione di danza</b> [n. 760] TAV. XLVI Assieme.	<b>Donna che si spugna nella vasca da bagno</b> [n. 889] TAV. XLVII Assieme.	<b>Due stitrici</b> [n. 624] TAV. XLVIII Assieme.	<b>Modista</b> [n. 635] TAV. IL Assieme.	<b>‘Le tub’</b> [n. 921] TAV. L Assieme.	<b>Donna su un divano che si fa pettinare</b> [n. 918] TAV. LI Assieme.	<b>Donna che entra nella vasca da bagno</b> [n. 947] TAV. LII Assieme.	<b>Donna che si spugna nella tinozza</b> [n. 920] TAV. LIII Assieme.
--	--	--	---	--	---	--	--	---	---	--	---	--	--	---	--	--

<b>Giovane donna allo specchio</b> [n. 672] TAV. LIV Assieme.	<b>Donna seduta che si pettina</b> [n. 939] TAV. LV Assieme.	<b>Paesaggio collinoso</b> [n. 958] TAV. LVI Assieme.	<b>Donna seduta sul letto che si fa pettinare</b> [n. 1173] TAV. LVII Assieme.	<b>Ballerine fra le quinte</b> [n. 1063] TAV. LVIII Assieme.	<b>Dietro il sipario</b> [n. 1158] TAV. LIX Assieme.	<b>Tre ballerine russe</b> [n. 1073] TAV. LX Assieme.	<b>Donna che indossa l'accappatoio</b> [n. 1032] TAV. LXI Assieme.	<b>Ballerine che si rassettano</b> [n. 1134] TAV. LXII Assieme.	<b>Donna che si asciuga il collo</b> [n. 1039] TAV. LXIII Assieme.	<b>Ballerina di quattordici anni</b> [n. S 73] TAV. LXIV Assieme.
---	--	---	--	--	--	---	--	---	--	---

Nell'edizione normale  
**In copertina:**  
Part. della *Prova di balletto in scena* [n. 470].

**In sovraccoperta:**  
Part. della *Lezione di danza* [n. 479].

*Il numero arabo posto qui fra parentesi quadre dopo il titolo di ciascuna opera si riferisce alla numerazione dei dipinti adottata nel Catalogo delle opere che inizia a p. 86.*



TAV. I RENÉ DE GAS Northampton, Smith College [n. 113]  
Assieme (cm. 92×73).





TAV. II    ACHILLE DE GAS, CADETTO DI MARINA    Washington, National Gallery [n. 124]  
Assieme (cm. 64×51)



TAV. III    ESERCIZI DI GIOVANI SPARTANI    Londra, National Gallery    [n. 86]  
Assieme (cm. 109×155).





**TAV. VI** DONNA CON CRISANTEMI New York, Metropolitan Museum [n. 210]  
Assieme (cm. 74×92).





TAV. VII DEGAS CHE SALUTA Oeiras, Fundação Gulbenkian [n. 151]  
Assieme (cm. 91×72).





TAV. VIII    TESTA FEMMINILE    Parigi, Louvre [n. 223]  
Assieme (cm. 27x22)





TAV. IX    EUGÉNIE FIOCRE NEL BALLETO "LA SOURCE" New York, Brooklyn Museum [n. 282]  
Assieme (cm. 130×144).





TAV. X

JOSEPHINE GAUJELIN Boston, Isabella Stewart Gardner Museum [n. 224]  
Assieme (cm. 59×44).





TAV. XI HORTENSE VALPINCON Minneapolis, Institute of Arts [n. 253]  
Assieme (cm. 73x110).





TAV. XIV AL BALLETO Francoforte, Städtisches Kunstinstitut [n. 291]  
Assieme (cm. 69x49).





TAV. XV FANTINI DAVANTI ALLE TRIBUNE Parigi, Louvre [n. 194]  
Assieme (cm. 46×61).





TAV. XVI-XVII CARROZZA ALLE CORSE Boston, Museum of Fine Arts [n. 203]  
Assieme (cm. 36×55).







TAV. XVIII    SIGNORA SEDUTA    Parigi, Louvre [n. 341]  
Assieme (cm. 75x54).





TAV. XIX BAMBINI SEDUTI SULLA SOGLIA DI UNA CASA Copenaghen, Ordrupgaardsamlingen [n. 346]  
Assieme (cm. 60×75).





TAV. XX IL BRONCIO New York, Metropolitan Museum [n. 386]  
Assieme (cm. 32×46).





TAV. XXI PEDICURE Parigi, Louvre [n. 359]  
Assieme (cm. 61×46).





TAV. XXII GIOVANE DONNA IN POLTRONA Londra, National Gallery [n. 370]  
Assieme (cm. 70x55)





TAV. XXIII 'LE VIOL' Filadelfia, propr. McIlhenny [n. 374]  
Assieme (cm. 81×116).





TAV. XXIV    SCUOLA DI BALLO DELL'OPERA    Parigi, Louvre    [n. 292]  
Assieme (cm. 32×46).





TAV. XXV SAVOIARDA Providence, Rhode Island School of Design [n. 360]  
Assieme (cm. 61×46).





TAV. XXVI PROVA DI BALLETO IN SCENA Parigi, Louvre [n. 470]  
Assieme (cm. 66×82).





TAV. XXVII MALINCONIA Washington, Phillips Collection [n. 372]  
Assieme (cm. 19×24).













TAV. XXX    DONNE CHE SI PETTINANO    Washington, Phillips Collection    [n. 397]  
Assieme (cm. 31×45).





TAV. XXXI LEZIONE DI DANZA Parigi, Louvre [n. 479]  
Assieme (cm. 85×75).





TAV. XXXII AL CAFFÈ-CONCERTO "LES AMBASSADEURS" Lione, Musée des Beaux-Arts [n. 413]  
Assiame (cm. 37×27).





TAV. XXXIII DONNA ALLA FINESTRA Londra, Courtauld Institute Galleries [n. 436]  
Assieme (cm. 62×46).





TAV. XXXIV DONNA CON CANE Oslo, Nasjonalgalleriet [n. 444]  
Assieme (cm. 39×48).





TAV. XXXV DONNA IN NERO Stocolma, Nationalmuseum [n. 435]  
Assieme (cm. 60x51)





TAV. XXXVI 'L'ABSINTHE' Parigi, Louvre [n. 399]  
Assieme (cm. 92×68).





TAV. XXXVII DUE LAVANDAIE New York, propr. Sachs [n. 437]  
Assieme (cm. 46×61).









**TAV. XXXIX** DUE BALLERINE ALLA BARRA New York, Metropolitan Museum [n. 497]  
Assieme (cm. 74×80).





TAV. XL IL BALLETO DEL "ROBERT LE DIABLE" Londra, National Gallery [n. 487]  
Assieme (cm. 75×81).





TAV. XLI CANTANTE DI CAFFÈ-CONCERTO Cambridge, Fogg Art Museum [n. 448]  
Assieme (cm. 53×41).





TAV. XLII BALLERINA CHE FA IL SALUTO Parigi, Louvre [n. 520]  
Assiame (cm. 58x42).





TAV. XLIII    BALLETO VISTO AL DI SOPRA DI UN VENTAGLIO    Providence, Rhode Island School of Design    [n. 509]  
 Assieme (cm. 40×50).









TAV. XLV CARROZZA ALLE CORSE Parigi, Louvre [n. 460]  
Assiame (cm. 66×82).





TAV. XLVI PAUSA DURANTE UNA LEZIONE DI DANZA Denver, Art Museum [n. 760]  
Assieme (cm. 63×48)





**TAV. XLVII**    DONNA CHE SI SPUGNA NELLA VASCA DA BAGNO   Parigi, Louvre   [n. 889]  
Assieme (cm. 19×41).





TAV. XLVIII DUE STIRATRICI Parigi, Louvre [n. 624]  
Assieme (cm. 76×82).





TAV. IL MODISTA Chicago, Art Institute [n. 635]  
Assieme (cm. 99×109).





TAV. L 'LE TUB' Farmington, Hill-Stead Museum [n. 921]  
Assieme (cm. 70×70).





TAV. LI DONNA SU UN DIVANO CHE SI FA PETTINARE New York, Metropolitan Museum [n. 918]  
Assieme (cm. 73×59).





TAV. LII DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO New York, Metropolitan Museum [n. 947]  
Assieme (cm. 55×47).





**TAV. LIII** DONNA CHE SI SPUGNA NELLA TINOZZA Parigi, Louvre [n. 920]  
Assieme (cm. 60×83).





TAV. LIV GIOVANE DONNA ALLO SPECCHIO Amburgo, Kunsthalle [n. 672]  
Assieme (cm. 49×64)









**TAV. LVI** PAESAGGIO COLLINOSO Boston, Museum of Fine Arts [n. 958]  
Assieme (cm. 30×40).









TAV. LVIII DONNA SEDUTA SUL LETTO CHE SI FA PETTINARE Oslo, Nasjonalgalleriet [n. 1173]  
Assieme (cm. 82x87).





**TAV. LIX** BALLERINE FRA LE QUINTE Saint Louis, City Art Museum [n. 1063]  
Assieme (cm. 65×70).





TAV. LX TRE BALLERINE RUSSE Stoccolma, Nationalmuseum [n. 1073]  
Assieme (cm. 63×53).





**TAV. LXI** DONNA CHE INDOSSA L'ACCAPPATOIO Cambridge, Fogg Art Museum [n. 1032]  
Assieme (cm. 70×57).





TAV. LXII BALLERINE CHE SI RASSETTANO Toledo, Museum of Art [n. 1134]  
Assieme (cm. 62×64).





TAV. LXIII      DONNA CHE SI ASCIUGA IL COLLO    Parigi, Louvre    [n. 1039]  
Assieme (cm. 62×65).





TAV. LXIV BALLERINA DI QUATTORDICI ANNI San Paolo, Museu de Arte [n. S 73]  
Assieme (altezza, cm. 99).



**Analisi  
dell'opera pittorica di  
Degas**



Allo scopo di rendere immediatamente palesi gli elementi essenziali di ciascuna opera, l'installazione di ogni 'scheda' del *Catalogo* (a partire da pag. 86) reca — dopo il numero del dipinto (che segue il più attendibile ordine cronologico, e al quale si fa riferimento ogni qualvolta l'opera venga citata nel corso del volume), dopo il titolo (o i titoli; nel senso che, a quello adottato nella presente catalogazione, con l'intento di orientare il lettore sull'esame 'esterno' dell'opera, ne seguono altri, uno o più, fra parentesi rotonde, impiegati in precedenza per il dipinto stesso o comunque divenuti usuali, ed eventualmente accompagnati da punti interrogativi fra parentesi quadre, per rilevare identificazioni incerte o altri elementi dubbi) e dopo l'eventuale ubicazione — una serie di abbreviazioni, riferite: 1) alla tecnica; 2) al supporto; 3) alle dimensioni (fornite in centimetri: prima l'altezza, poi la base); 4) all'eventuale presenza di firma e/o di data; 5) alla cronologia (eventualmente contrassegnata da "c": circa); 6) al numero di catalogazione adottato nella monografia di Lemoisne (abbreviata con: "L.", preposto al numero stesso), di cui si elencano i dati nella *Bibliografia essenziale*, pure pubblicata nella presente pagina.

Tecnica

- acq**: acquerello
- carb**: carboncino
- guaz**: guazzo
- mat**: matita
- mon**: monotipo
- ol**: olio
- past**: pastello
- pen**: inchiostro a penna
- tr**: olio diluito con trementina

Supporto

- crt**: cartone o carta
- tl**: tela
- tw**: tavola

Dati accessori

- d**: opera datata
- f**: opera firmata

Bibliografia essenziale

SCRITTI DI DEGAS. P. A. LEMOISNE, *Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes*, "Gazette des Beaux-Arts" aprile 1921 (importante raccolta dai taccuini del maestro); *Lettres inédites de Degas*, "Revue de Paris" 1921; M. GUÉRIN, *Lettres de Degas*, Paris 1931; J. NEPVEU DEGAS, *Huit sonnets de Degas*, Paris 1946.

TESTIMONIANZE E STUDI BIOGRAFICI. E. DE GONCOURT [*Edgar Degas* (13 febbraio 1874), in *Journal*, Paris 1891], G. MOORE [*Confessions of a Young Man*, London 1888; *Impressions and Opinions*, London-New York, 1891; *Edgar Degas, the Mage*, "The Magazine of Arts" 1900; *Reminiscences of the Impressionist Painters*, Dublin 1906; *Mémoires de Degas*, "The Burlington Magazine" novembre 1917 (e in *The Life and Opinions of Walter Richard Sickert*, London 1941)], F. CHARLES [*Les mots de Degas*, "La Renaissance" aprile 1918], A. MICHEL [*Degas et son modèle*, "Mercure de France" 1° febbraio 1919], A. VOLLARD [*Degas*, Paris 1924; *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris 1937], M. DENIS [*Henry Lerolle et ses amis*, Paris 1931], E. MOREAU-NÉLATON [*Deux heures avec Degas*, "L'Amour de l'art" luglio 1931], D. HALEVY [*Pays parisien*, Paris 1932], G. JEANNIOT [*Souvenirs sur Degas*, "La Revue universelle" ottobre-novembre 1932], E. ROUART [*Degas*, "Le Point" febbraio 1937], P. ROMANELLI [*Comment j'ai connu Degas*, "Le Figaro littéraire" 13 marzo 1937], J. REWALD [*Degas and his family in New Orleans*, "Gazette des Beaux-Arts" agosto 1946], T. NATHANSON [*Peints à leur tour*, Paris 1948], J. FÈVRE [*Mon oncle Degas*, Genève 1949], P. VALÉRY [*Degas, Manet, Morisot*, New York 1960], L. W. HAVEMEYER [*Sixteen to Sixty - Memoires of a Collector*, New York 1961].

CATALOGHI. Vanno anzitutto ricordati i cataloghi delle quattro vendite di oli, acquerelli,

pastelli, monotipi e disegni provenienti dall'*atelier* di Degas, che ebbero luogo alla galleria Georges Petit di Parigi (6-8 maggio e 11-13 dicembre 1918, 7-9 aprile e 2-4 luglio 1919); poi, quello della *Succession de M. René Degas* (Parigi, novembre 1927) e quello della *Collection de Mlle J. Fèvre* [nipote del maestro] (Parigi, giugno 1934). Contributi decisivi alla catalogazione dell'opera si devono a: L. DELTEIL [*Edgar Degas. Le peintre-graveur illustré*, Paris 1919], J. REWALD [*Degas' Works in Sculpture*, New York 1944], P. A. LEMOISNE [*Degas et son œuvre*, Paris 1946], P. BOREL [*Les sculptures inédites de Degas*, Genève 1949], E. PARRY JANIS [*Degas' Monotypes*, Cambridge (Mass.) 1968].

CONTRIBUTI CRITICI. La presente registrazione è naturalmente limitata agli studi più importanti, dovuti a: P. DURANTY [*Réalisme*, Paris 1856-7; *La nouvelle peinture*, Paris 1876; *Les pays des arts*, Paris 1881], L. LEROY [*L'Exposition des impressionnistes*, "Charivari" 25 aprile 1874], G. RIVIÈRE [*L'Exposition des impressionnistes*, "L'Impressionniste" 6, 14 e 21 aprile 1877; *Degas, bourgeois de Paris*, Paris 1935], T. DURET [*Les peintres impressionnistes*, Paris 1878], D. MARTELLI [*Gli impressionisti*, conferenza al Circolo Filologico di Livorno (1879), ed. a Pisa, 1880, e in *Scritti d'arte di D. Martelli*, Firenze 1952], J. K. HUYSMANS [*L'Art moderne*, Paris 1883; *Certains*, Paris 1889], F. FÉNEON [*Aux vitrines des marchands de tableaux*, "Revue indépendante" febbraio 1888], M. LIEBERMANN [*Degas*, Berlin 1899-1912], G. MAUCLAIR [*E. Degas*, "La Revue de l'art ancien et moderne" novembre 1903; *Degas*, Paris 1937], V. PICA [*Gli impressionisti francesi*, Bergamo 1908], J. MEIER-GRAEFE [*Degas*, München 1910], G. GRAPPE [*"L'Art et le beau"* 1911, I], J. E. BLANCHE [*Essais et portraits*, Paris 1912; *Propos de peintre*, Paris 1919], A. ALEXANDRE [*Monsieur Degas*, "Les Arts" 1918], THIEBAULT-SISSON [*"Le Temps"* 18 maggio 1918], P. LAFOND [*Degas*, Paris 1918-9], H. HERTZ [*Degas*, Paris 1920], F. FOSCA [*Degas*, Paris 1921 e 1927, e Genève 1954], C. DU BOS [*Remarques sur Degas*, "Revue critique des idées et des livres" 1922], P. JAMOT [*Degas*, Paris-London 1924], G. COQUIOT [*Degas*, Paris 1924], J. B. MANSON [*The Life and Work of E. Degas* London 1927], E. MOREAU-NÉLATON - R. HUYGHE - P. A. LEMOISNE - G. BAZIN [*"L'Amour de l'art"* luglio 1931], A. ANDRÉ [*Degas*, Paris 1935], A. ALEXANDRE [*"L'Art et les artistes"* febbraio 1935], G. GRAPPE [*Degas*, Paris 1936], P. VALÉRY - G. GRAPPE - A. VOLLARD [*"Beaux-Arts"* marzo 1937], P. FRANCASTEL [*L'Impressionnisme*, Paris 1937; *De la Renaissance au Cubisme*, Paris 1950], P. VALÉRY [*Degas - Danse - Dessin*, Paris 1938], L. VENTURI [*Les archives de l'Impressionnisme*, Paris-New

York 1939; *Da Manet a Lautrec*, Firenze 1950], C. L. RAGGHIANI [*Impressionismo*, Torino 1944], J. REWALD [*The History of Impressionism*, New York 1946], G. BAZIN [*L'époque impressionniste*, Paris 1947], J. LEYMARIE [*Les Degas du Louvre*, Paris 1948], J. LASSAIGNE [*Degas*, Paris 1948], W. HAUSENSTEIN [*Degas*, Berne 1948], D. CATTON RICH [*Degas*, New York 1951], R. REY [*Degas*, Paris 1952], P. CABANNE [*Edgar Degas*, Paris 1957], T. REFF - P. POOL - R. PICKVANCE - L. VITALI - J. SUTHERLAND BOGGS - K. ROBERTS - R. ALLEY [*"The Burlington Magazine"* giugno 1963], P. POOL [*Degas*, 1964], J. REWALD - J. B. BYRNES - J. SUTHERLAND BOGGS [*Edgar Degas, his Family and Friends in New Orleans* (cat.), New Orleans 1965], L. TANNEBAUM [*Illustrations and Unknown*, "Art News" 1967].

STUDI SPECIALIZZATI. H. RIVIÈRE [*Les dessins de Degas*, Paris 1922-3], M. GUERIN [*Remarques sur des portraits de famille*, "Gazette des Beaux-Arts" giugno 1928], ID. e P. A. LEMOISNE [*Dix-neuf portraits de Degas par lui-même*, Paris 1931], J. CHIALIVA [*Comment Degas a changé sa technique du dessin*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français" 1932], C. STERLING [*Chassériau et Degas "Beaux-Arts"* maggio 1933], J. WALKER [*Degas et les maîtres anciens*, "Gazette des Beaux-Arts" settembre 1933], WALDEMAR-GEORGE [*Sur quelques copies de Degas*, "La Renaissance" gennaio 1936], E. MITCHELL [*La "Fille de Yephthé" par Degas*, "Gazette des Beaux-Arts" ottobre 1937], E. TIETZE CONRAT [*What Degas learned from Mantegna*, ibid. 1944], D. ROUART [*Degas à la recherche de la technique*, Paris 1945; *Monotypes de Degas*, Paris 1948], L. BROWSE [*Degas' Dancers*, London 1949], D. HALEVY [*Album des dessins*, Paris 1949], D. COOPER [*Pastels d'Edgar Degas*, Bâle 1952], R. WEDGWOOD-KENNEDY [*Degas and Raphael*, "Smith College Museum of Art Bulletin" 1953], L. HOCTIN [*Degas photographie*, "L'Œil" maggio 1960], P. CABANNE [*Degas et les Malheurs de la ville d'Orléans*, "Gazette des Beaux-Arts" maggio 1962], J. SUTHERLAND BOGGS [*Portraits by Degas*, Berkeley 1962; *Degas' Notebooks at the Bibliothèque Nationale*, "The Burlington Magazine" 1967], L. VITALI [*Degas (Sculptore)*, Milano 1966], E. PARRY JANIS [*The Role of the monotype in the working Method of Degas*, "The Burlington Magazine" gennaio 1967], A. WERNER [*Degas' Pastels*, New York 1968], A. SCHARF [*Art and photography*, London 1969], M. BEAULIEU [*Les sculptures de Degas*, "La Revue du Louvre et des Musées de France" 6, 1969], T. REFF [*Degas and the literature of his time*, "The Burlington Magazine" settembre 1970], J. C. TAYLOR [*Vedere prima di credere*, Parma 1970].



# Documentazione sull'uomo e l'artista

**1834.** Il 19 luglio nasce Edgar-Hilaire-Germain De Gas (tale la versione esatta del cognome, che il pittore modificherà in senso 'borghese'), a Parigi, al n. 21 di rue de la Victoire. Il padre, Pierre-Auguste-Hyacinthe, discendente da una nobile famiglia di origine bretone, trasferitasi a Napoli al tempo della rivoluzione francese, si era stabilito a Parigi per dirigere una succursale della banca paterna; il 15 luglio 1832 aveva preso in moglie Célestine Musson, di famiglia creola, originaria di New Orleans.

**1838.** Nasce il fratello Achille.

**1845.** Nasce il fratello René. Edgar entra al liceo parigino "Louis-le-Grand", dove compie tutti gli studi. Incontra Henri Rouart, legandogli di una profonda amicizia che durerà tutta la vita. Il padre, uomo colto e ricco d'interessi, appassionato intenditore d'arte e di musica, lo conduce spesso a visitare il Louvre e gli presenta alcuni tra i primi collezionisti di Parigi: Lacaze, Marcille, Soutzo (che gli insegnerà la tecnica dell'acquaforte), e Valpinçon, il proprietario della famosa *Bagnante* di Ingres.

**1847.** Muore la madre.

**1852.** Adibisce a studio una stanza dell'appartamento del padre, al quarto piano di rue Mondovi n. 4.

**1853.** Ottenuto il *baccalauréat*, entra nello studio di Barrias e contemporaneamente frequenta il Louvre e il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale, dove esegue numerose copie da Dürer, Mantegna, Goya, Rembrandt e altri.

**1854.** Diviene allievo di Lamothe, discepolo di Ingres e di Flandrin, che gli trasmette un vero e proprio culto per il maestro di Montauban e lo induce a iscriversi all'Ecole des Beaux-Arts. Soggiorna per un breve periodo a Napoli, presso il nonno René-Hilaire De Gas. Inizia così una serie di viaggi per studio a Roma, Firenze e Napoli, che compierà fino al 1859.

**1855.** Entra all'Ecole des Beaux-Arts, dove conosce Tourny, Bonnat, Elie Delaunay, Ricard, Fantin-Latour e Legros. Tramite Valpinçon, conosce Ingres, che gli suggerisce di fare "delle linee, molte linee, dal vero e a memo-

ria", consiglio che egli avrà sempre presente. Presto si stanca dell'insegnamento accademico e rinuncia al concorso, per dedicarsi da solo alla propria educazione classica, risalendo alle fonti dirette. Nel frattempo frequenta assiduamente l'Opéra e si entusiasma per le rappresentazioni della Ristori. Durante l'estate compie assidue visite ai musei della Francia meridionale.

**1856.** Soggiorna a Roma; in luglio, a causa del dilagare della malaria, si trasferisce a Napoli, dove dipinge i due ritratti delle cugine Bellelli (n. 137, 138). Di ritorno a Roma, esegue numerose copie degli antichi e fa tentativi nel campo della grafica, fra l'altro ritraendo l'incisore Tourny.

**1857.** Trascorsi i primi mesi dell'anno a Parigi, si trattiene a Firenze, e in seguito a Napoli, dove dipinge il ritratto del nonno paterno (vedi n. 120); sosta a lungo a Roma, frequentando l'Académie française di villa Medici, in cui trova vecchi e nuovi amici: Delaunay, Bonnat, il musicista Bizet, gli scultori Dubois e Chapu, Clère e Tourny, Emile Lévy, Maillol, Giacomotti, About, Clésinger, Aulanier, e soprattutto Gustave Moreau, che sembra aver esercitato un vero fascino sul giovane Edgar, come del resto su tutti gli altri del gruppo che avevano formato una società denominata dei "cald'arrosti", solita riunirsi al caffè "Greco".

**1858.** Trascorre l'inverno a Parigi, pressappoco al tempo in cui l'amico incisore Bracquemond trova per caso alcune riproduzioni di Utamaro, e inizia il suo interesse per l'arte giapponese. In primavera è di nuovo a Roma; verso la fine di luglio intraprende un viaggio verso Firenze alla ricerca dei tesori artistici di Viterbo, Orvieto, Perugia e Assisi. Ai primi di agosto giunge a Firenze e si stabilisce presso lo zio, il barone Bellelli, in attesa del ritorno della zia, accorsa a Napoli al capezzale del nonno De Gas morente. Il soggiorno si prolunga; Edgar ha modo di ritrovare Moreau e di frequentare i macchiaioli al caffè "Michelangiolo". Esegue alcuni studi per la *Famiglia Bellelli* (n. 136), che porterà a termine nel 1860-2.

**1859.** Dopo numerosi solleciti da parte del padre, in aprile ri-

torna a Parigi e si stabilisce in uno studio di rue Madame, orientandosi verso la pittura 'di storia'.

**1860.** Soggiorna a Mesnil-Hubert, presso Paul Valpinçon, e scopre il fascino dei cavalli e dei campi di corse.

**1862.** Conosce e diviene amico di Manet, che lo introduce nella propria cerchia di conoscenti; all'incirca nello stesso periodo stringe amicizia con Duranty. M.me Soye apre in rue de Rivoli la "Porte Chinoise", un negozio di oggetti orientali che presto attira numerosi artisti.

**1865.** Espone al Salon un pastello e riceve i complimenti di Puvis de Chavannes.

**1866.** Incominciano le riunioni al caffè "Guerbois"; Degas partecipa attivamente alle accese polemiche tra i giovani del 'Groupe des Batignolles' contro l'arte accademica, in favore di un'arte rinnovata. Espone al Salon temi di corse.

**1867.** Viene pubblicato il romanzo dei Goncourt *Manette Salomon*, in cui si richiede, da parte degli artisti, una maggior aderenza alla vita contemporanea e si auspica l'ispirazione dagli spettacoli e dagli aspetti che Parigi offre, oltre che dalle delicate armonie delle stampe giapponesi. Degas espone al Salon due ritratti, patrocinati da Castagnary.

**1869.** Durante un soggiorno a Boulogne, presso i Manet, esegue una serie di paesaggi marini.

**1870.** Si arruola in artiglieria durante la guerra franco-prussiana, e ritrova come capitano di batteria l'antico compagno di liceo Henri Rouart. Iniziano i primi disturbi alla vista. Espone al Salon il ritratto di M.me Camus in rosso (n. 258).

**1872.** Incomincia a frequentare il ridotto di ballo dell'Opéra, in rue Le Pelletier. A ottobre, col fratello René, salpa alla volta di New Orleans, per raggiungere i parenti della madre e il fratello Achille, che si occupano di una manifattura di cotone. In America dipinge, fra l'altro, l'*Ufficio dei Musson* (n. 356).

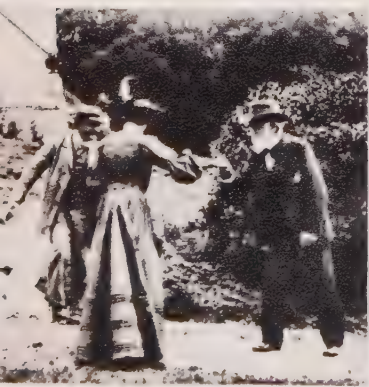
**1873.** In aprile, tornato a Parigi, va ad abitare in rue Blanche, a Montmartre; riprende a fre-



(Sopra) Autoritratto giovanile, in un'acquaforte del 1857. — (Sotto, da sinistra) Altri due autoritratti giovanili, in un acquerello del 1855 (Parigi, propr. priv.), verosimilmente preparatorio dell'olio n. 125 del nostro Catalogo, e in un disegno del 1865 circa (ibid.).







quantare gli amici impressionisti, che ora si radunano al caffè della "Nouvelle Athènes". Un incendio distrugge l'Opéra.

**1874.** In febbraio è a Torino per assistere il padre morente che gli lascia un'eredità difficile da amministrare e di cui più tardi (1875) si servirà per fare fronte ai debiti contratti dal fratello René, trovandosi così per la prima volta nella situazione di dover lavorare per guadagnare. Partecipa attivamente all'allestimento della prima mostra degli impressionisti, che si inaugura il 15 aprile al boulevard des Capucines. Degas presenta dieci opere, fra oli, disegni e pastelli. Edmond de Goncourt gli fa visita e mostra di apprezzarlo.

**1876.** Espone ventiquattro opere alla seconda rassegna degli impressionisti, che si svolge in aprile presso Durand-Ruel, in rue Le Pelletier. Il 12 aprile esce *La Nouvelle Peinture, à propos du groupe d'artistes qui expose dans la Galerie Durand Ruel*, un opuscolo di Duranty intorno alla "nuova pittura", appunto, che si ispira particolarmente alle teorie di Degas, il quale fu persino accusato di esserne l'autore.

**1877.** Invia ventiquattro opere (ballerine, caffè-concerto, nudi femminili) alla terza esposizione impressionista, che ha luogo al secondo piano di un palazzo al n. 4 di rue Le Pelletier.

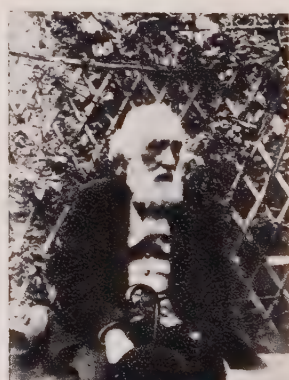
**1879.** Alla quarta mostra degli impressionisti, che ha luogo il 10 aprile in avenue de l'Opéra, è presente con venticinque opere.

**1880.** Compie un viaggio in Spagna. Si dedica all'incisione con Mary Cassatt e con Pissarro. Alla quinta esposizione degli impressionisti, al n. 10 di rue Pyramides, che per suo consiglio è denominata 'des Peintres Indépendants', invia undici opere, tra cui il *Ritratto di Duranty* (n. 558), deceduto nove giorni prima della 'vernice'.

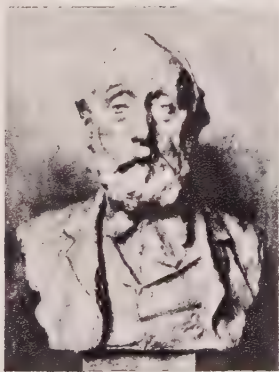
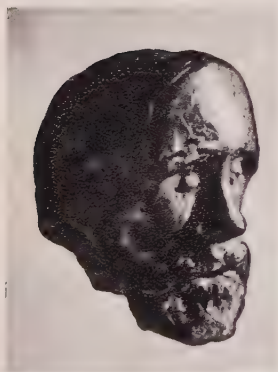
**1881.** Alla sesta mostra degli impressionisti, presso Nadar, al boulevard des Capucines, Degas espone un numero limitato di opere, per lo più abbozzi, e la scultura in cera *La ballerina di quattordici anni* (n. 73), che turba il pubblico e la critica. Si dedica sempre maggiormente ad approfondire la tecnica del pastello e del monotipo.

**1882.** Esegue numerose opere raffiguranti stiratrici e modiste. In luglio soggiorna a Etretat e in settembre si reca in Svizzera. Non partecipa alla settima mostra degli impressionisti.

(A sinistra) Serie di fotografie di Degas che mima un balletto coi coniugi Fourchy. — (A destra, dall'alto, e da sinistra) Degas in una fotografia del 1862 circa, e in altre due scattate poco dopo il 1900. - Degas in una foto di Primoli, con J. Normand e M.me J. N.; e in una con Tascherot e D.-E. Blanche. - Due foto composte dallo stesso Degas: P. Poujard e M.me A. Fontaine col pittore (1894); e Degas con la governante Zoé (part., 1890 c.). - Degas nell'atelier di rue Victor-Massé (foto di Bartholomé entro il 1912); un autoritratto fotografico del 1912; e il maestro a Auteuil, nel 1915.







**1883.** Muore Manet. Degas tende a isolarsi sempre più, conducendo vita appartata.

**1885.** In agosto compie un'escursione a Le Havre e a Dieppe. Incontra Gauguin, di cui apprezza l'opera. Aumentano i disturbi alla vista.

**1886.** In gennaio soggiorna a Napoli per affari di famiglia. All'ottava e ultima mostra degli impressionisti espone dei pastelli di 'modiste' e una serie di dieci nudi femminili. L'esposizione ha luogo dal 15 maggio al 15 giugno, in un palazzo all'angolo tra rue Lafitte e il boulevard des Italiens: la derisione del pubblico e della stampa convince Degas a rinunciare a esporre in seguito.

**1887.** Si stabilisce in rue Frochot.

**1889.** Con Boldini compie un viaggio in Spagna e in Marocco.

**1893.** Si svolge la sua prima e unica mostra personale, presso Durand-Ruel, dove appaiono alcuni monotypi rialzati a pastello raffiguranti paesaggi ispirati da un viaggio compiuto precedentemente con lo scultore Bartholomé, in Borgogna, verso il 1890. Si dedica sempre maggiormente alla propria collezione privata, tra cui dominano opere di Ingres e di Delacroix.

**1897.** Compie un viaggio a Montauban, con Bartholomé, per visitare il Musée Ingres. Ormai frequenta quasi esclusivamente i Rouart e gli Halévy, di cui è ospite in estate nelle case di campagna.

**1898.** Soggiorna a Saint-Valéry-sur-Somme. Ormai quasi cieco, si dedica in particolare modo alla scultura.

**1912.** Con grave dolore è costretto ad abbandonare la casa e lo studio di rue Victor Massé, in cui abitava ormai da quasi vent'anni e dove aveva dedicato un intero piano alla propria collezione, per stabilirsi al boulevard de Clichy, in una nuova abitazione trovata dall'antica modella, e poi pittrice, Suzanne Valadon. Muore Henri Rouart. Le opere di Degas raggiungono prezzi elevati nelle vendite pubbliche.

**1917.** Il 27 settembre Degas muore. Viene sepolto nel cimitero di Montmartre.

**1918.** Il 26 e 27 marzo ha luogo, alla galerie Georges Petit, la vendita dei quadri moderni e antichi, pastelli e disegni facenti parte della collezione di Degas. Dal 6 all'8 maggio si



Fotografia composta da Degas al Bas-Fort-Blanc (Dieppe) nel 1885: il maestro appare al centro di uno scherzoso 'quadro vivente' che vuol rievocare il Trionfo di Omero dipinto da Ingres, al Louvre.

svolge la prima vendita di quadri, pastelli e disegni di Degas, provenienti dal suo studio, pure alla galerie Georges Petit. Il 22 e 23 novembre avviene l'asta delle acqueforti, vernici molli, litografie, monotypi di Degas, provenienti dal suo studio, anch'essa allestita dalla galerie Georges Petit. Dall'11 al 13 dicembre, vendita dell'opera grafica di Degas proveniente dallo studio, nella stessa galleria; che allestisce anche (11-13 dicembre) una seconda vendita di quadri, pastelli e disegni, pure provenienti dallo studio di Degas.

**1819.** Dal 7 al 9 aprile, terza vendita di quadri, pastelli e disegni di Degas provenienti dallo studio, ancora presso la galerie Georges Petit; dove si svolge altresì (2-4 luglio) una quarta vendita di quadri, pastelli e disegni del maestro.

**1924.** Dal 12 aprile al 2 maggio ha luogo una mostra di Degas, presso la galerie Georges Petit.

**1931.** Si svolge la mostra "Degas, portraitiste, sculpteur" all'Orangerie di Parigi. Mostra di Degas al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.).

**1936.** Esposizione di opere di Degas al Pennsylvania Museum of Art di Filadelfia.

**1937.** Tra marzo e aprile ha luogo un'esposizione di duecento-quarantasette opere di Degas all'Orangerie di Parigi.

**1939.** In giugno, alla galerie André Weil di Parigi, ha luogo la mostra "Degas peintre du mouvement".

**1947.** Dal 5 febbraio al 9 marzo, esposizione di ottantasei opere di Degas al Museum of Art di Cleveland.

**1951.** Dal 25 novembre al 31 gennaio, esposizione di Degas al Kunstmuseum di Berna.

**1960.** Dal 9 giugno al 1° ottobre ha luogo un'esposizione "Edgar Degas" alla galerie Durand-Ruel di Parigi.

**1965.** Da maggio a giugno, esposizione delle opere di Degas del periodo di New Orleans all'Isaac Delgado Museum of Art di New Orleans.

**1968.** Dal 25 aprile al 14 giugno, esposizione dei monotypi di Degas al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts).

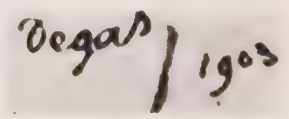
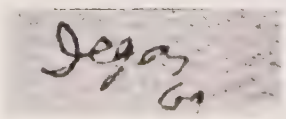
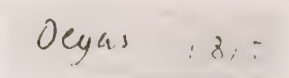
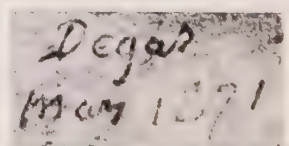
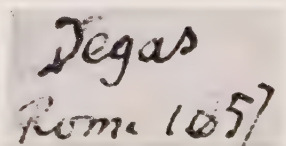
**1969.** Dal 28 giugno al 15 settembre ha luogo a Parigi l'esposizione delle trecento opere di Degas in possesso del Louvre.

**1970.** Dall'8 gennaio al 22 febbraio, mostra di sessantasette opere di Degas allo Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown.

Dal 4 giugno al 4 luglio, esposizione di trentatré opere di Degas alla Lefèvre Gallery di Londra.

Ritratti di Degas (dall'alto, e da sinistra): in una puntasecca di J. Tissot, e in un olio (1876 c.) di M. Desbouts; in un'acquaforte (id.) dello stesso, e in un disegno (1882) di F. Mathéy; in un disegno di G. Boldini (Pistoia, propr. priv.), e in un olio (1903) di J.-E. Blanche; in una scultura (1910) di P. Valéry, e in una di Paulin; e in un dipinto (1904 c.) di M. Denis (propr. della vedova dell'autore).

(Dall'alto, e da sinistra) Firma di Degas ai numeri 119, 270, 107, 389 e 121 del Catalogo; l'ultima appare in un pastello non pubblicato in questa monografia.





# Catalogo delle opere

*Elenco cronologico e iconografico  
di tutti i dipinti di Degas  
o a lui attribuiti*

86

Dopo quanto si è accennato nella *Documentazione* (pag. 83-85) e quanto si viene delineando nell'ambito stesso del presente *Catalogo*, non sembra necessario insistere sullo svolgimento della pittura di Degas. E tuttavia il caso di prospettare un percorso in cui siano correlate, almeno in via di massima, le esercitazioni compiute dal maestro nelle varie tecniche, non soltanto pittoriche. Sperimentatore instancabile, come si rileva dalle prime opere qui di seguito elencate il giovane Degas esordisce dedicandosi soprattutto al disegno, che gli consente una resa immediata dell'idea, sia essa autonoma ovvero desunta da esempi del passato: è ormai un atteggiamento impressionista, che di per sé imprime i crismi dell'originalità anche alle copie. Alla pittura oleari approda quasi con fatica: forse proprio per il tempo che essa esige nella traduzione dei concetti; si direbbe che a Degas preme soprattutto di risolvere il problema compositivo, realizzato il quale ogni altro aspetto passa in sottordine. Nella ricerca di un mezzo più rapido, giunge in breve al pastello (1870-75 circa), tecnica che egli rinnova sostanzialmente, conducendola ad apici raramente perseguiti (per trovare chi gli possa stare accanto è necessario fare nomi prestigiosi, cominciando da quello di Chardin). È poi la volta del monotypo (1880 circa), che di sicuro doveva apparirgli come lo strumento più idoneo alla ricerca — ossessiva — dell'impianto compositivo, poiché esso consentiva una ripresa a strati di pastello e altro, talora drastica, della 'prima idea'. A proposito di monotypi, è da segnalare che nel presente *Catalogo* vengono accolte le conclusioni di E. Parry Janis [1968], la quale ha identificato la reale natura d'un certo numero di dipinti, già creduti pastelli, mentre si tratta di monotypi, appunto, variamente ripresi a pastello. Dopo qualche tentativo giovanile, verso l'80 è anche il momento delle incisioni, che però non sembrano comportare una svolta decisiva nell'iter di Degas. Risolutivo, invece, è il passaggio graduale alla scultura. Pure in questo campo, i primi saggi sono assai precoci: 1866-68; il grosso dell'attività inizia però intorno al 1880. Va detto subito che Degas non è 'anche' il pittore che scolpisce,

bensi uno scultore autentico, geniale, inventore di forme nuove, condizionatrici di tanta scultura successiva fino al cubismo e al futurismo, all'espressionismo, all'astrattismo e addirittura all'odierna 'pop art' (in tal senso, appaiono particolarmente significativi gli indumenti previsti per la celebre *Ballerina di quattordici anni*); arrivato, inoltre, alla scultura, non per un mero ripiego imposto dal decadimento degli occhi, ma per necessità intrinseche: le ricerche nel campo plastico corrispondono a quelle che egli stava conducendo in pittura, verso un differente rapporto fra dinamica e volumi.

Volendo rimanere entro i limiti imposti dalla presente collana, è ovviamente inimmaginabile un rendiconto completo di tanta attività, che — come ovvio — dovrebbe considerare anche il disegno, cui il maestro attese durante tutta la carriera: al punto che, verso la fine, risulta praticamente impossibile distinguere tra grafica e pittura (anche in ciò, un aspetto attualissimo). Si è pertanto deciso di fare oggetto di un esame approfondito le sole opere dove intervenga il colore, fornendo tuttavia un corposo *excursus* sulle copie grafiche degli esordi, e dando un ragguaglio, rapido ma esauriente, sulla scultura. L'impegno di catalogare 'tutti' i dipinti di Degas non poteva venire assolto in assenza del fondamentale contributo di Lemoisne [1946], la cui elencazione (alla quale ci si riferisce, qui, con la sigla "L.") rimane sostanzialmente valida: tanto che la si è potuta integrare di un solo numero, e metterne in discussione rarissimi altri: riserve derivanti soprattutto dall'impossibilità di un esame diretto. Anche la cronologia stabilita dallo studioso resta fondamentalmente inalterabile: poche modifiche derivano dall'incessante ricerca della critica successiva e si basano su elementi per lo più 'esterni' giacché a una 'lettura' linguistica, in grado di fornire sicuri elementi cronologici, non è ancora stato possibile pervenire, causa il modo stesso di operare del maestro, con riprese a distanza, talora, di molti anni, rielaborazioni, pentimenti, scarti improvvisi. A causa di ciò, anzi, si è inteso 'aprire' ulteriormente la pur certa cronologia di Lemoisne, rilevando (con 'circa') l'incerta ubicazione nel tempo

di tutto quanto — ed è il più — non risulti sicuramente databile. La struttura del nostro *Catalogo* segue in pratica il precario ordine cronologico; tuttavia, per varie ragioni, è stata adottata una ripartizione per temi. Il criterio, si sa bene, è arbitrario e limitativo; però nel caso di Degas non risulta difficile constatare una reale permanenza del pittore su alcuni temi, che in determinati periodi sembrano assorbirlo in modo quasi esclusivo, legandosi intimamente alle ragioni dell'arte. Di conseguenza si sono isolati tali temi, circoscrivendone le varie trattazioni ai periodi in cui essi preponderarono nella mente dell'artista (periodi non necessariamente scanditi secondo il succedersi dei decenni o di altri 'arrotondamenti' cronologici, ma secondo la consecuzione logica dello svolgimento di Degas); oltre tutto ne deriva qualche maggior facilità di consultazione per il lettore. Quando simili raggruppamenti non siano parsi coerenti con le vicende dello stile, appunto, vi si è rinunciato. Rimane da dire che, secondo le consuetudini della presente collana, si sono adottati titoli il più possibile descrittivi, rinunciando a quelli generici o di timbro letterario; nondimeno titoli di quest'ultimo genere, ormai tenacemente entrati nell'uso, vengono richiamati, in italiano o in francese, fra parentesi rotonde. Eventuali dubbi nell'intitolazione stessa, derivanti dall'incertezza nell'identificare il tema, appaiono segnalati con punti di domanda fra parentesi quadre. Quando si succedano titoli identici, dopo il primo si trova impiegata la sigla "c.s." (come sopra). I richiami a opere catalogate in questa monografia si attuano mediante il numero catalogico (per esempio: "n. 312") delle opere stesse; invece i riferimenti a opere — per lo più disegni, ovvero pastelli con scarsa incidenza del fatto coloristico — rimaste escluse dal presente *Catalogo* vengono effettuati col numero catalogico di Lemoisne (per esempio: "L. 312"). Per le altre abbreviazioni adottate, si veda a pag. 82.

## Copie (1853-1879)

*Durante l'operosissima giovinezza Degas esegue una quantità considerevole di copie da maestri antichi, secondo la consuetudine accademica, ma con assoluta spregiudicatezza di scelta e — a differenza della maggior parte di contemporanei — penetrando con effettiva comprensione il nucleo stilistico dei testi indagati. Tale esercizio si attua a Parigi (1853-68) sui dipinti del Louvre e sulle incisioni della Bibliothèque Nationale, e soprattutto sulle opere esaminate nel corso dei viaggi in Italia (1856-61). Lo attrae quanto sia idoneo a risolvere il problema della dinamica del corpo umano, che il giovane studia in sequenze quasi cinematografiche, nel tentativo di fissare un momento di sospensione, bloccato nel proprio divenire in una fissità congelata. Sono per lo più rapidi schizzi a lapis (naturalmente su carta, per cui se ne è omessa, qui, di seguito, l'indicazione del supporto), alcuni dei quali forieri di soluzioni che Degas non scor-*

*derà, adottandole anche in dipinti di gran lunga posteriori: per questa ragione se ne offre qui ampio conto, quale premessa indispensabile allo svolgimento dell'artista. Le copie a olio sono meno numerose: improntate esse pure alle ricerche sul movimento, però in rapporto coi contenuti luminosi, e attente al 'mestiere' degli antichi, che doveva ossessionare ancora il pittore in età matura. Il forte divario quantitativo delle copie dipinte rispetto a quelle grafiche può venire inteso quale preannuncio alla successiva ricerca di tecniche rapide, come il pastello e il monotypo, atte a captare e fissare le forme nel modo più repentinamente tempestivo.*

**1. AMORINI IN LOTTA.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 14x9

Da un rilievo greco nel Kunsthistorische Museum di Vienna.

**2. FIGURE VARIE.** Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum  
mat pen 31,7x15,2

Derivano da copie incise che il Raimondi trasse da opere di Raffaello: rispettivamente, i due gruppi in alto dal *Parnaso* nella Stanza vaticana della Segnatura, quello in basso dal *Giudizio di Paride*.

**3. TESTA DI MADONNA**  
mat 28x21  
Particolare della pala del Perugino al Louvre.

**4. VESSILLIFERO.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 14,5x9,5

Dal *Trionfo di Cesare* del Mantegna a Hampton Court (Londra).

**5. BUSTO DI MADONNA E DI UN ANGELO**  
mat 27,5x23,5  
Dalla *Natività* dello Spagna al Louvre.

**6. TESTA MASCHILE**  
mat carb 28,5x21  
Da un disegno di Lorenzo di Credi al Louvre.

**7. ALESSANDRO IL GRANDE.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 21,5x12,5  
Particolare dell'*Apoteosi di Omero* di Ingres al Louvre.

**8. NUDI MASCHILI.** Detroit, Institute of Arts  
mat 28x20

Derivano da copie incise del Raimondi: quello a sinistra è probabilmente un particolare della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo; l'altro è preso da un vessillifero di Giulio Romano.

**9. NUDO MASCHILE.** Zurigo, propr. Feilchenfeldt  
mat 33x23  
È uno dei Prigionieri di Michelangelo al Louvre.

**10. VENERE**  
mat 30x20,5  
Particolare centrale del *Trionfo della Virtù* del Mantegna al Louvre.

**11. TESTA MASCHILE.** Milano, propr. priv.  
mat 14,5x18,4

Particolare delle figure a sinistra nell'*Incoronazione* dell'Angelico al Louvre.

**12. TESTA MASCHILE.** Milano, propr. priv.  
mat 14,5x18,4

Particolare dalle figure di sinistra nell'*Incoronazione* dell'Angelico al Louvre.

**13. UOMO CROCIFISSO.** Milano, propr. priv.  
mat 20x27,5  
Dalla *Crocifissione* del Mantegna al Louvre.

**14. NUDO DI SCHIENA.** Milano, propr. priv.  
mat 20x28  
Forse da un'opera del Bandinelli [Vitali].

**15. BUSTO FEMMINILE**  
mat carb 32x21  
Da una pala di seguace di G. David, attualmente alla National Gallery di Londra.

**16. LA "BAGNANTE" VALPINÇON.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 15,5x10  
Dal capolavoro di Ingres al Louvre.

**17. TESTE FEMMINILI**  
mat acq pen 30x24  
d "Flor [Firenze] 1857"  
La testa centrale deriva da un disegno della cerchia leonardesca agli Uffizi; l'altra è probabilmente una reinterpretazione in chiave moderna della medesima. Del foglio si riproduce soltanto la parte superiore.

**18. TESTA MASCHILE**  
mat 31x24  
Dal giovane in bianco nella *Scuola d'Atene* di Raffaello (Stanza vaticana della Segnatura).

**19. BUSTO MASCHILE**  
mat 32x23  
d "Flor. [Firenze] 1857"  
Particolare dell'affresco *Gioacchino espulso dal tempio* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella a Firenze.

**20. RITRATTO DI PIETRO CARNESECCI.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 15,3x10,4  
Dal ritratto del Puligo a Pitti.

**21. BATTAGLIA**  
mat 24,5x39  
Dalla celebre composizione di Paolo Uccello agli Uffizi.

**22. FIGURE.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat pen 12,5x8,2  
Derivano dalla *Torre di Babele* affrescata dal Gozzoli nel Camposanto di Pisa.

**23. PAOLO III.** Parigi, Bibliothèque Nationale  
mat 14x9  
Dal celebre ritratto di Tiziano nel museo di Capodimonte a Napoli.

**24. IL TRIONFO DI TITO E VESPASIANO**  
pen 20x25  
Dalla composizione di Giulio Romano al Louvre.

**25. IL TRIONFO DI FLORA**  
pen acq 23,5x32  
Dal dipinto di Poussin al Louvre.





1



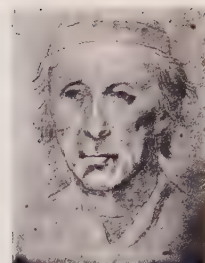
2



4



5



6



7



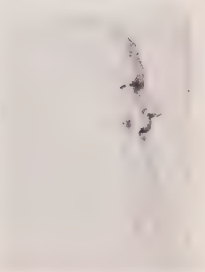
3



8



9



11



12



10



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40





41



42



43



46



48



44



45



47



49



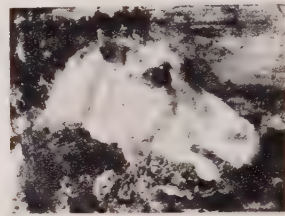
50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61

## 26. ANGELO

mat acq 31×22,5  
d "27 Juillet 58/Orvieto"

Dall'affresco del *Giudizio universale* di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto. Delle numerose copie analoghe conosciute, è l'unica che rechi la data completa e il luogo di esecuzione.

## 27. SAN FRANCESCO. Parigi, Bibliothèque Nationale

mat 13×8

Particolare dalla *Scacciata dei diavoli da Arezzo* di Giotto in San Francesco di Assisi.

## 28. FIGURA FEMMINILE

mat 42×28 1858

Dall'affresco con la *Visitazione* del Pontormo nel chiostro

dei Voti dell'Annunziata a Firenze. L. Vitali ne ha individuato la datazione all'agosto 1858.

## 29. ANGELI

mat 41×24

Dall'affresco del Gozzoli nella cappella Medici a Firenze.

## 30. FILIPPINO LIPPI. Hamilton, propr. Levy

mat 47×31,7

Dal noto autoritratto agli Uffizi.

## 31. RITRATTO DI GIOVINETTA CON LIBRO. Parigi, Bibliothèque Nationale

mat 14,5×9,8

Dal dipinto del Bronzino agli Uffizi.

## 32. FIGURE

mat 31×22 d "Sienne, 1859"

Dal *Riscatto dei prigionieri* del Genga nella Pinacoteca di Siena.

## 33. FIGURE

mat 29×23,5

Come il precedente.

## 34. CAVALIERI

mat 41×20,5

d "Florence, 1860"

Dall'*Andata dei Magi a Betlemme* di Benozzo Gozzoli nella cappella Medici a Firenze.

## 35. CAVALIERI IN UN PAESAGGIO

mat 25×31

d "Florence, 1860"

Come il precedente.

## 36. NUDO SEDUTO

mat 26×15,5

d "Naples, 1860"

Dal dipinto murale pompeiano con la *Consegna di Briseide* ora nel Museo Nazionale di Napoli.

## 37. IL CARDINALE RICHELIEU. Parigi, Bibliothèque Nationale

mat 25,4×19

Dal noto dipinto di Philippe de Champaigne al Louvre.

## 38. MARGHERITA DI LORENA. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

mat 30,8×18

Dal dipinto di Van Dyck agli Uffizi.

## 39. VESTI E MEMBRA. Parigi, Cabinet des Dessins

mat 11,5×18

Particolari del manto della Vergine, di un piede del Bambino e del paesaggio, nella *Sacra Famiglia con donatore, santa Caterina e san Sebastiano* di Sebastiano del Piombo al Louvre.

## 40. FIGURE MASCHILI

mat 20×32

Figure centrali in una delle varie composizioni di *Bagnanti* di Cézanne.

## 41. LA MORTE DI JOSEPH BARA

ol/tl 40×70 1855 L.8

Dal dipinto di L. David nel Musée Calvet di Avignone.

## 42. NATURA MORTA CON SCULTURA

ol/crt 44×31 1855-60 c L.9



**43. TESTA DI FANCIULLO**

ol tr/crt 27x19 1856-60 c L.24

Da un rilievo di Luca della Robbia.

**44. FIGURA FEMMINILE**

ol/crt tl 25x13 1857-9 L.39

Da una terracotta cirenaica nel Louvre.

**45. PORTATRICI D'ACQUA**

ol/tl 73x60 1857-9 L.46

Dall'affresco con l'Incendio di Borgo di Raffaello nella Stanza vaticana omonima.

**46. GRUPPO DI FIGURE DAVANTI A UN PALAZZO**

acq 31x24 L.52

Dalle Storie di Giuseppe del Gozzoli nel Camposanto di Pisa.

**47. RITRATTO DI GIOVANE DONNA. Toronto, propr. Finlayson**

ol/tl 65x45 L.53

Da un disegno del Pontormo agli Uffizi.

**48. IL MIRACOLO DELLA DONNA FERITA**

ol/tl 80x47 L.54

Dal Miracolo di sant'Antonio della donna ferita, affrescato da Tiziano nella 'scuola' del Santo a Padova. Mentre Lemoisne data 1858 circa, Reff indica più attendibilmente il 1860-1. Passato per una vendita di Sotheby a Londra (22 giugno 1966).

**49. FIGURE MASCHILI**

ol/tl 43x63 1859-60 L.59

Dal dipinto di Gentile Bellini al Louvre.

**50. ALLEGORIA SACRA**

ol/tl 41x65 1859-60 L.67

Dal dipinto di Giovanni Bellini agli Uffizi.

**51. ANNA DI CLÈVES**

ol 65x48 1860-2 L.80

Dal ritratto di Holbein il Giovane al Louvre.

**52. BAMBINA CON FIORI IN GREMBO**

ol/tl 73x56 1860-2 L.81

Dal dipinto di Lawrence raffigurante Miss Murray.

**53. TESTA DI CAVALLO**

ol/crt tl 32x44 1861-4 L.98

Dal cavallo di Silene nel frontone est del Partenone.

**54. CINGHIALE**

ol/tl 59x76 1864-70 L.123

Da una Caccia al cinghiale attribuita a Snyder (Firenze, Uffizi).

**55. ISABELLA D'ESTE**

ol 69x53 1865-8 L.133 bis

Dalla Corte d'Isabella d'Este del Louvre, attribuita a Lorenzo Costa.

**56. LADY GOWER CON LA FIGLIA**

ol/tl 68x42 f 1868-70 L.189

Da un'opera di Lawrence.

**57. MADONNA COL BAMBINO**

ol 1868-72 L.193 bis

Studio per il dipinto seguente.

**58. SACRA FAMIGLIA CON DONATORE, SANTA CATERINA E SAN SEBASTIANO**

ol 1868-72 L.193

Dal dipinto di Sebastiano del Piombo al Louvre.

**59. CROCIFFISSIONE**

ol/tl 67x92 1868-72 L.194

Copia incompiuta della nota composizione del Mantegna al Louvre.

**60. IL RATTO DELLE SABINE**

ol/tl 152x210 1870 c L.273

Dal dipinto di Poussin al Louvre.

**61. BALLO. Strasburgo, Musée des Beaux-Arts (deposito dal Louvre)**

ol/tv 46x67 L.190

Da un dipinto di Menzel. Secondo Lemoisne, del 1868-70; datato con maggior fondamento al 1879 dal Reff, in base a un disegno.

## Esercitazioni accademiche e composizioni storiche (1856-1865)

Agli esordi di Degas, anche l'attività autonoma — cioè, tematicamente indipendente dagli antichi — comprende esercitazioni accademiche: nudi di giovanetti e figure di contadine, per lo più di tipo italiano, nella tradizione dell'Académie française di villa Medici a Roma; pochi paesaggi, con esemplificazioni riprese in seguito; perfino una natura morta, l'unica nota, sorprendente per il nitore dell'impianto. Infine, alcuni abbozzi di temperie religioso-mitologico-letterarie preannunciano un genere che il giovane coltiva con fervore nel 1860-65: la pittura di storia che, quantunque esausta, rimaneva al primo posto nella scala gerarchica del Salon. Vi si dedica cercando di conciliare amore per gli antichi e ormai acquisita abilità, volontà di sintesi e interesse al movimento, con il bisogno di animazione e di vero quotidiano: indizio del duplice aspetto, conservatore e rivoluzionario, proprio di Degas. Risultato: opere ambiziose, di grande formato, sovente rivelatrici di una vaga incapacità nell'evocare scene non osservate direttamente, e d'una certa inorganicità compositiva, imputabile a innaturale complicazione.

**62. CONTADINA ITALIANA. Parigi, propr. Guitry**

acq 29x15 s "Rome" 1856 c L.16

**63. c.s. Parigi, propr. Guitry**

acq 38x18 s "Rome" 1856 c L.18

**64. c.s.**

acq 24x18 s "Rome" 1856 c L.17

**65. NUDO SDRAIATO**

ol/tl 62x36 1856 c L.15

**66. PROFILO DI GIOVANE ITALIANO**

ol/crt tl 22x17 1856-7 L.23

**67. TESTA DI GIOVANE ITALIANO**

ol/crt tl 24x16 1856-7 L.22

**68. SAN GIOVANNI BATTISTA**

ol/tl 105x56 1856-7 L.21

**69. SAN GIOVANNI BATTISTA E L'ANGELO**

acq 22x17 s "Rome" 1856-7 L.20



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



76



72



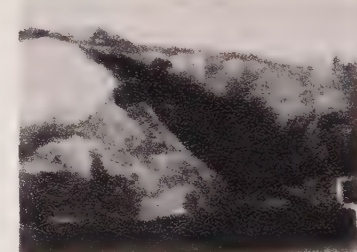
73



74



77



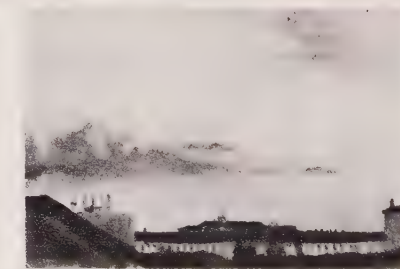
78



81



79



80



82



83



84



85



# 70. VECCHIA

ol 75x61 f d "Roma 1857  
L.29

Probabilmente ricavata da un dipinto del Ceruti [Ottani-Cavina (comunicazione verbale)].

# 71. MENDICANTE ROMANA.

Birmingham, Museum and Art Gallery

ol/tl 100x75 f d 1857 L.28

# 72. TESTA D'UOMO, CON ARMATURA

acq 26x21  
d "Flor. [Firenze] 1857" L.25

# 73. DANTE E VIRGILIO ALL'INGRESSO DELL'INFERNO

ol/tl 110x75 1857-8 L.34

# 74. c.s. Saint Louis, City Art Museum

ol 32x22 1857-8 L.35  
Studio per il n. 73.

# 75. DANTE E VIRGILIO DAVANTI ALLA PALUDE STIGIA [?]

ol/crt 29x43 1857-8 L.36

# 76. PAESAGGIO CON CAVALI

ol/tl 54x64 1857-60 L.50

# 77. PAESAGGIO ITALIANO

ol/crt 24x31 1857-60 L.47

# 78. c.s.

ol/crt tl 28x30 1857-60 L.49

# 79. PAESAGGIO ITALIANO DA UNA FINESTRA

ol/crt tl 37x32 1857-69 L.48

# 80. PAESAGGIO PRESSO ROMA

ol 21x28 1857-60 L.47 bis

# 81. GUARDIA SVIZZERA IN VATICANO

acq 25x13 1857-9 L.40

# 82. MONACO SEDUTO

acq 30x18 1857-9 L.38

# 83. NUDO FEMMINILE SDRAIATO

ol/tl 52x62 1858-60 L.56

# 84. NUDO FEMMINILE A MEZZA FIGURA

ol/tl 29x30 1858-60 L.57  
È la medesima modella del n. 83.

# 85. NATURA MORTA CON LUCERTOLA

ol/crt tl 18x14 1858-60 L.58  
Si veda al n. 581.

# 86. ESERCIZI DI GIOVANI SPARTANI. Londra, National Gallery

ol/tl 109x155 1860 L.70

È forse il dipinto storico più vivace. Ispirandosi a un foglio del Pontorno o all'analogo tema di Delacroix (nella biblioteca di Palazzo Borbone a Parigi), e a Puvis de Chavannes per la composizione dei nudi e i colori, Degas adotta una composizione di equilibrio rinascimentale, ma in cui non c'è nulla di retorico o artificioso. Il modellato perfetto dei corpi, di impronta neoclassica, in un curioso, ampio paesaggio, dà l'impressione di un bassorilievo, che i toni delle carni e la luce dorata diffusa rendono ancora più suggestivo. Di speciale interesse è il gruppo delle fanciulle: organizzate in modo che i movimenti dei vari elementi si combinino in "un'unità armonica di braccia protese e gambe incrociate" [Catton Rich, 1951], cosicché le giovani spartane preludono già alle ballerine.

gi), e a Puvis de Chavannes per la composizione dei nudi e i colori, Degas adotta una composizione di equilibrio rinascimentale, ma in cui non c'è nulla di retorico o artificioso. Il modellato perfetto dei corpi, di impronta neoclassica, in un curioso, ampio paesaggio, dà l'impressione di un bassorilievo, che i toni delle carni e la luce dorata diffusa rendono ancora più suggestivo. Di speciale interesse è il gruppo delle fanciulle: organizzate in modo che i movimenti dei vari elementi si combinino in "un'unità armonica di braccia protese e gambe incrociate" [Catton Rich, 1951], cosicché le giovani spartane preludono già alle ballerine.

# 87. c.s.

ol/crt 50x31 1860 L.74  
Studio per il n. 86.

# 88. c.s. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

ol/crt 21x28 1860 L.72  
Studio per il n. 86.

# 89. c.s. Parigi, propr. D'Alayer d'Arc

ol/tl 96x128 1860 L.71  
Studio per il n. 86.

# 90. c.s. Oslo, Nasjonalgalleriet

ol/tl 65x91 1860 L.73  
Studio per il n. 86.

# 91. SEMIRAMIDE COSTRUISCE UNA CITTA. Parigi, Louvre

ol/tl 148x255 1861 L.82

Lillian Browse ipotizza che Degas si sia ispirato a una rappresentazione della *Semiramide* di Rossini; all'Opéra; sembrano avvalorare l'ipotesi sia la posa statica e teatrale della regina, sia l'immobile e piatta sagoma del cavallo, certamente di legno. Non ci sono allegorie o dettagli aneddotici, ma un paesaggio reale, vaporoso, fluttuante, immerso in un'atmosfera di sogno che avvolge la composizione e si concentra nella bella figura inginocchiata, assorta in un remoto scrutare. La scena è movimentata dal gruppo delle fanciulle che può ricordare quello degli angeli del Gozzoli (n. 29).

# 92. c.s.

past 40x67 1861 L.85  
Studio per il n. 91.

# 93. c.s.

ol/crt tl 1861 L.84  
Studio per il n. 91.

# 94. c.s.

ol tr/tl 48x81 1861 L.83  
Studio per il n. 91.

# 95. c.s.

ol 1861 L.86  
Studio per il n. 91.

# 96. c.s. Parigi, Louvre

acq 1861 L.85 bis  
Studio per il n. 91.

# 97. CORTEO. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

acq 17x21 1861 L.88  
Probabile studio per il n. 91

# 98. DONNA E IBIS

ol/tl 100x75 1861 L.87  
Probabile studio per il n. 91. Passato per la vendita Sotheby del 4 dicembre 1968 (Londra).

# 99. ALESSANDRO E BUCEFALO

ol/tl 115x89 1861-2 L.91  
Tema affrontato in varie versioni, ma rimasto irrealizzato.

# 100. c.s.

ol/tl 116x90 1861-2 L.92

# 101. c.s.

ol 1861-2 L.93

# 102. LA FIGLIA DI JEFTE. Northampton, Smith College

ol/tl 183x296 1861-4 L.94  
È l'opera storica di maggiore impegno e ambizione, ma rimane come soffocata dagli abbondanti riferimenti a Delacroix, Poussin, Mantegna, Raffaello delle Logge vaticane, Cesare da Sesto, al Genga (n. 32), al fregio del Partenone (n. 53): tut-



86



87



89



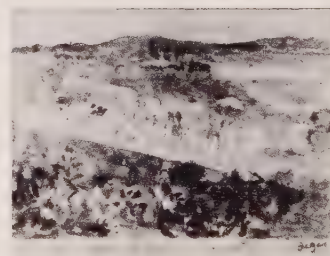
90



91



94



97



98



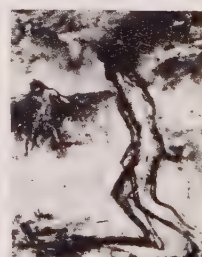
99



100



101



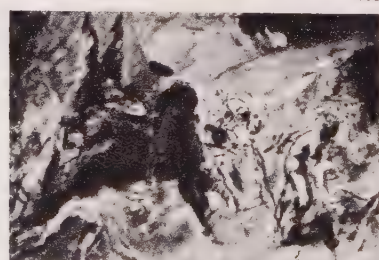
106



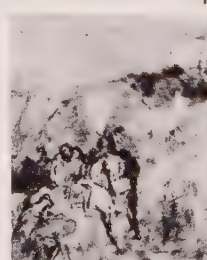
107



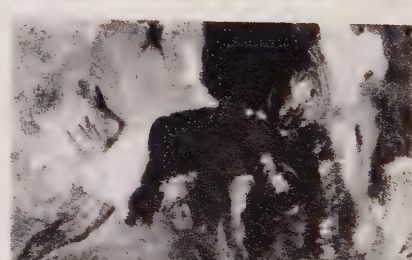
102



103



104



105



to mescolato e rielaborato in un difficile impianto, cui neppure i brillanti tocchi di colore riescono a infondere vita. Bellissimi gli abbozzi, dove l'impeto di Delacroix, svincolato da preoccupazioni compositive, risulta più vivo e stimolante.

**103. c.s.**  
ol/tl 52x76 1861-4 L.95  
Studio per il n. 102.

**104. c.s.**  
ol/tl 37x28 1861-4 L.97  
Studio per il n. 102. Passato per una recente asta di Christie (Londra, giugno 1968).

**105. FIGURA CHINATA**  
ol/crt 9x14 1861-4 L.96  
Studio di personaggio sopra, e sostituito dal cane in primo piano, per il n. 102.

**106. DAVIDE E GOLIA**  
ol 85x65 1864 c L.114

**107. LE SVENTURE DELLA CITTA' DI ORLÉANS [?]. Parigi, Louvre**  
ol tr/crt tl 83x115  
f d "Ed. De Gas 1865" L.124  
D'ispirazione sicuramente letteraria, rimane un mistero la vicenda storica raffigurata; Cabanne suggerisce che si tratti di un episodio narrato a Degas dal nonno, nativo di Orléans.

## Ritratti (1853-1865)

Le opere giovanili in cui Degas giunge a una prima espressione compiuta sono i ritratti, inevitabile conseguenza delle esercitazioni accademiche, dell'amore per Ingres, dell'ammirazione per gli antichi e del probabile interesse per Delacroix e Courbet. Degas ignora il ritratto ufficiale, ed è significativo che usualmente raffiguri parenti, amici, se stesso, personaggi cioè di cui non solo possa disporre a maggior agio, ma che rendano possibile un più intimo rapporto tra pittore e modello; e, di conseguenza, una nuova concentrazione sull'individuo, oltre a una particolare sensibilità per le minime variazioni esteriori, nel movimento, nel gesto, nella posa: dettagli accidentali e insoliti che consentono di risalire al carattere intrinseco del modello. Degas si ricollega così alla tradizione del ritratto psicologico, ai fiamminghi, Holbein, Clouet, Corneille de Lyon. Dapprima, le presentazioni sono convenzionali: busto di fronte, testa di tre quarti o di profilo; tutti i ritratti sono costruiti in base a numerosi schizzi e disegni, con stile asciutto e netto predominio del disegno, e con tendenza al 'finito' e ad armonie coloristiche usuali: la derivazione da Ingres è spesso fin troppo palese. Non si notano particolari preoccupazioni per l'ambiente o per gli indumenti: i modelli risultano tutti vagamente romanticizzati, malinconici, distanti, accomunati da una perplessa insicurezza, propria della personalità del giovane artista, quale appare nella serie degli autoritratti, reali autobiografie. I ritratti eseguiti dopo i primi soggiorni in Italia rivelano maggior libertà e indipendenza, oltre a nuove preoccupazioni per ambienti più atti a caratterizzare l'individuo.

Nessuno, comunque, sembra anticipare l'originalità che prorompe nella Famiglia Bellelli. Il situare un gruppo nel proprio habitat domestico, sorpreso, con la vivacità di un'istantanea, in attitudini semplici e quotidiane, costituiva già, per gli anni '60, un'impresa audace; ma il porre il padre, figura principale, non troneggiante al centro, bensì di lato, in veste da camera, quasi di spalle, e in posizione centrale la figlia minore, in atteggiamento disinvolto, con una gamba piegata sotto la gonna (che avrebbe sicuramente indignato Ingres), era una rivoluzione. Al di là della resa analitica degli oggetti e dei personaggi, il dipinto è poi rivelatore di straordinarie tensioni psicologiche nei reciproci rapporti, e di 'insinuazioni' conturbanti, quali il lutto e la gestazione della baronessa o l'esilio del barone. I ritratti successivi, fin verso il 1865, sono a volte inferiori, spesso in pose convenzionali, da dagherrotipo. È importante notare come quasi tutte queste effigi siano eseguite a olio su tela; e come, via via che il pittore si volge ad altre tecniche, il loro numero vada diminuendo.

**108. GERMAIN MUSSON**  
ol/tl 46x38 1853 L.1  
L'effigiato sarebbe il nonno materno di Degas (Byrnes sostiene che potrebbe essere quello del padre, data l'affinità tra i due, come si può desumere dal confronto col n. 120), morto durante un viaggio in Messico nel 1853, che pertanto costituisce un termine post quem non per la cronologia.

**109. AUTORITRATTO CON TA-VOLOZZA. Parigi, propr. de Ganay**  
ol/crt tl 44x33 1854 L.2

Nel gruppo di autoritratti che inizia forse con questo è presente il ricordo di Ingres unito a quello dei maestri italiani del rinascimento, in particolare Filippino Lippi, nel cui autoritratto Degas identifica elementi del proprio viso.

**110. AUTORITRATTO IN ABITO DA CERIMONIA. Parigi, Louvre**  
ol/crt tl 41x33 1854 c L.4

**111. AUTORITRATTO**  
ol tr/crt tl 38x30 1854 c L.3

**112. AUTORITRATTO CON PORTALAPIS. Parigi, Louvre**  
ol/tl 81x64 1854-5 L.5

Presenta caratteristiche in comune sia col ritratto di Ingres, eseguito dall'allieva A. M. Julie Forestier, sia con quello del barone Schwiter, dipinto da Delacroix, facenti parte della collezione di Degas.

**113. RENÉ DE GAS CON LIBRI E CALAMAI. Northampton, Smith College**  
ol/tl 92x73 1855 c L.6

È il fratello minore dell'artista in atteggiamento che suggerisce, per il rigore formale, l'ascendente dei manieristi, in particolare del Pontormo.

**114. RENÉ DE GAS. Parigi, propr. priv.**  
ol/tl 39x30 1855 c L.7  
Studio per il n. 113.

**115. AUTORITRATTO. Baltimore, Museum of Art**  
ol 1856 c L.14

**116. AUTORITRATTO CON PANCIOOTTO SCURO**  
ol/crt tl 23x18 1856 c L.13

**117. AUTORITRATTO IN TENU- TA DA LAVORO. New York, Metropolitan Museum**  
ol/crt tl 39x33 1856 c L.12

**118. AUTORITRATTO CON GIACCA VERDE. Parigi, propr. Nepveu-Degas**  
ol/crt tl 40x31 1856 c L.11

**119. JOSEPH-GABRIEL TOUR- NY**  
ol/tl 23x20 f d "Rome 1857" L.26

L'effigiato (1817-80) fu noto incisore, amico di Degas. Il dipinto servi probabilmente come studio per il n. 73.

**120. RENÉ-HILAIRE DE GAS. Parigi, Louvre**  
ol/tl 55x41 d "Capodimonte 1857" L.27

Modello è il nonno paterno (si veda però n. 108), originario di Orléans, esule a Napoli a causa della rivoluzione francese, e fondatore della banca dei De Gas. Il pittore, colpito forse da caratteri comuni nei lineamenti e nel portamento con papa Paolo III, così come lo effigiò Tiziano (si veda n. 23), adottò l'impianto di quest'ultimo, utilizzandolo però in senso contrario.

**121. AUTORITRATTO. Wick- hambreaux, propr. Morley**  
ol/crt tl 25x18 1857 c L.32

**122. AUTORITRATTO CON COLLETO BIANCO**  
ol/crt tl 20x15 1857 c L.31  
**123. AUGUSTE DE GAS**  
ol/tv 26x20 1857 c L.33

È il padre del pittore. Si noti che nella Famiglia Bellelli (n. 136) appare, appeso alla parete di fondo, un disegno simile, dello stesso tema.

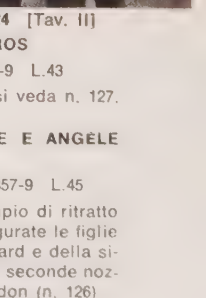
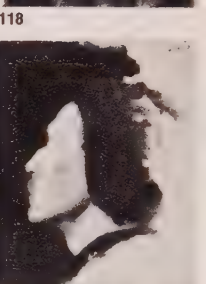
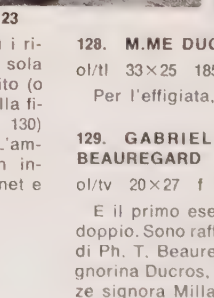
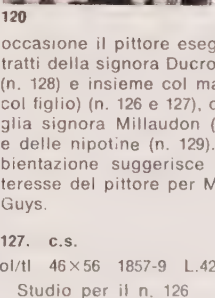
**124. ACHILLE DE GAS, CADET- TO DI MARINA. Washington, National Gallery**  
ol/tl 64x51 1857 c L.30

L'ispirazione a Ingres e ai rinascimentali (Bronzino in particolare) è evidente, ma la posa naturale, lo sguardo malinconico che ben si accorda con l'atto di appoggiarsi alla poltrona, verosimilmente spiegabile col temperamento dell'effigiato, fratello dell'artista, che i testimoni concordano nel definire gracile: tutto ciò rivela l'ormai raggiunta maturità del giovane pittore.

**125. AUTORITRATTO CON CAPPELLO FLOSCIO. Williams- town, Sterling and Francine Clark Institute**  
ol/crt tl 26x19 1857-8 L.37

Delizioso autoritratto che rivela una nuova scioltezza nella pennellata, nell'esprimere l'ombra proiettata sul viso dal cappello, e nella resa magistrale della contrapposizione di toni neutri e bianchi, su cui si distacca il violento arancio del foulard.

**126. I DUCROS**  
ol 59x73 1857-9 L.41  
Amici di famiglia dei Musson e loro vicini di casa a New Orleans, i Ducros intrapresero, nel 1857-8, un lungo viaggio all'estero, e incontrarono Degas a Roma. Probabilmente in tale



occasione il pittore esegui i ritratti della signora Ducros, sola (n. 128) e insieme col marito (o col figlio) (n. 126 e 127), della figlia signora Millaudon (n. 130) e delle nipotine (n. 129). L'ambientazione suggerisce un interesse del pittore per Manet e Guys.

**127. c.s.**  
ol/tl 46x56 1857-9 L.42  
Studio per il n. 126

**128. M.ME DUCROS**  
ol/tl 33x25 1857-9 L.43  
Per l'effigiata, si veda n. 127.

**129. GABRIELLE E ANGELE BEAUREGARD**  
ol/tv 20x27 f 1857-9 L.45

È il primo esempio di ritratto doppio. Sono raffigurate le figlie di Ph. T. Beauregard e della signorina Ducros, in seconde nozze signora Millaudon (n. 126)





126



127



128



129

**130. M.ME MILLAUDON**

ol/tl 60x46 1857-9 L.44

Per l'effigiata, si veda n. 126.

**131. DONNA CON GREMBIULE**

acq 35x19 1857-60 L.50 bis

**132. AUTORITRATTO DI TRE QUARTI. Parigi, Petit Palais**

ol tr/crt tl 40x32 1858 c L.51

**133. LA SORELLA MARGUERITE (M.me Fèvre). Parigi, Louvre**

ol/tl 78x53 1958-60 L.60

**134. c.s. Parigi, Louvre**

ol/tl 37x21 1858-60 L.61

Studio per il n. 133.

**135. TESTA FEMMINILE. Parigi, propr. priv.**

ol/crt tl 28x23 1858-60 L.55

**136. LA FAMIGLIA BELLELLI. Parigi, Louvre**

ol/tl 200x253 1860-2 L.79

Una prima idea può essere stata suggerita al pittore dai disegni di gruppi familiari di Ingres (in particolare *La famiglia Stamaty* e *La famiglia Guillon-Lethière*); è da ricordare che Eugène Lami aveva già dipinto acquerelli di tema analogo. Risalgono al soggiorno napoletano del 1856 i primi studi compositivi (n. 137, 138), ripresi poi a Firenze dal '57 al '60 (n. 141, 143 e 144); la composizione venne terminata a Parigi tra il 1860 e il '62. Gli effigiati sono il barone e la baronessa Bellelli, zii dell'artista, e le due figlie. I riferimenti culturali sono vari: Van Dyck, Velázquez, Holbein, Clouet, Tiziano, Raffaello, Bronzino, Ingres; ma in ogni caso Degas adegua i ricordi alle proprie esigenze, e l'esito risulta assolutamente personale.

**137. GIULIA BELLELLI**

ol/tl 23x19 f 1856-7 L.19

Per l'effigiata, si veda n. 136, di cui il presente dipinto è uno studio.

**138. GIOVANNA BELLELLI. Parigi, Louvre**

ol/tl 26x22 1856 L.10

Per l'effigiata, si veda n. 136. Sul verso, la scritta autografa, più tarda: "Nini Bellelli, Naples 1856".

**139. LA FAMIGLIA BELLELLI. Copenhagen, propr. Hansen**

past 55x63 1859-60 L.64

Studio per il n. 136. Ne è noto un altro studio per le tre figure di sinistra (n. 139 a).

**140. GIOVANNA E GIULIA BELLELLI**

ol/tl 1859-60 L.65

Studio per il n. 136.

**141. GIULIA BELLELLI**

ol tr/crt 36x25 f 1859-60 L.69

Studio per il n. 136.

**142. GIOVANNA BELLELLI. Parigi, propr. Lerolle**

mat 28x19 1859-60 L.68

Studio per il n. 136. Il pittore si ispirò all'*Infanta Maria Margherita* di Velázquez, copiata al Louvre assieme a Manet (fu il loro primo incontro).

**143. MANO FEMMINILE**

ol/tl 21x27 1859-60 L.66



130



131



132



133



134



135



136 [Tav. IV-V]



137



138



139



139 a



140



141



142



143



144



146



145



147



147 a



148



149



150



151 [Tav. VII]



152



153



154



155



156



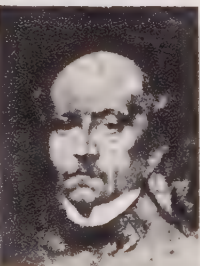
157



158



159



160



161



Studio per il n. 136 (si veda inoltre n. 144).

**144. MANI FEMMINILI.** Parigi, Louvre

ol/tl 38x46 f 1859-60 [?] L.181

Le mani sono nella medesima posa di quelle della baronessa Bellelli (n. 136), ma, secondo Lemoisne, non sono le stesse e spetterebbero al 1868 circa. Guérin le data addirittura 1880-2, periodo in cui il pittore eseguì numerosi studi analoghi.

**145. FIGURE DI GIOVANI CORISTI**

ol/tv 24x33 1858-60 L.62

**146. GIOVANE DONNA**

ol/tl 58x51 1861 c L.90

**147. LA PRINCIPESSA PAULINE DE METTERNICH.** Londra, National Gallery

ol/tl 41x29 1861 c L.89

È l'unico ritratto per il quale la critica è riuscita a indicare la fonte fotografica (si veda però n. 212), qui riprodotta al n. 147 a.

**148. RUELE.** Lione, Musée des Beaux-Arts

ol/tl 44x36 f 1861 c L.102

La firma risulta posteriore al dipinto. Ruele era cassiere presso la banca del padre di Degas.

**149. AUTORITRATTO IN TENU-TA DA LAVORO**

ol/tl crt tv 54x50 1862 c L.103

**150. AUTORITRATTO.** New York, propr. Hay Whitney

ol tr/crt tl 53x39 1862 c L.104

Possibile studio per il n. 151.

**151. DEGAS CHE SALUTA.** Lisbona, Museo Gulbenkian

ol/tl 91x72 1862 c L.105

Considerato come la risposta borghese al *Bonjour Monsieur Courbet*, dipinto da quest'ultimo. Spesso Degas si raffigurò in vesti da lavoro; qui appare come un disinvolto gentiluomo, e in tal senso la 'risposta' a Courbet assume un particolare significato. Alla Bibliothèque Nationale di Parigi è conservata una fotografia, datata 1862, che presenta Degas in una posa analoga. L'attuale posizione del cappello deriva da un 'pentimento': dapprima esso appariva più inclinato verso destra, conferendo rigidità alla posa.

**152. PAUL VALPINÇON**

ol/tl 40x32 1861-4 L.99

Figlio di Edouard (l'amico di Ingres che ne possedeva la famosa *Bagnante* [si veda n. 16]), l'effigiato fu compagno e amico di Degas, che spesso ebbe ospite nei suoi possedimenti in Normandia, a Ménil-Hubert.

**153. M.ME JULIE BURTIN.** New York, propr. Mayer

ol/tl 73x59 d 1863 L.108

**154. IL PITTORE BONNAT.** Bayonne, Musée Bonnat

ol/tl 43x36 f 1863 c L.111

**155. BUSTO DI RAGAZZA**

ol/tl 41x33 f 1863 c L.110

**156. THÉRÈSE MORBILLI DE GAS.** Parigi, Louvre

ol/tl 89x77 1863 c L.109

Eseguito, secondo René De Gas, durante il fidanzamento dell'effigiata (sorella del pittore) col cugino E. Achille Morbilli.

**157. GIOVANE DONNA**

ol tr/crt 15x12 1861-5 L.100

**158. ALBERT MELIDA.** Bayonne, Musée Bonnat

ol/tl 44x33 1864 L.112

La fisionomia curiosa di Albert Melida, pittore e cognato di Bonnat, è raffigurata in modo naturale e realista, che contrasta col formalismo del precedente ritratto (n. 154).

**159. TESTA D'UOMO IN TRE QUARTI**

ol/crt 31x23 1864 c L.115

Sembra trattarsi del fratello Achille (n. 124, 344, 345 e 356).

**160. TESTA D'UOMO CALVO**

ol/tl 41x32 1864 c L.113

**161. DEGAS E DE VALERNES.** Parigi, Louvre

ol/tl 117x90 1864 c L.116

Eccellente esempio di ritratto doppio, presenta Degas con l'amico pittore Evariste Bernardi de Valernes (si veda n. 238). La Boggs insiste sui rapporti di concordanza e opposizione fisici e psicologici, non solo per quanto concerne la reciprocità dei due personaggi, ma anche fra questi e l'osservatore del dipinto, non senza scorgere adentellati con la veduta di Roma, città cara a entrambi gli effigiati, che peraltro può essere sta col formalismo del n. 154.

**Caccia e corse di cavalli (1860-1872 circa)**

Verso il 1860-3 alcuni fattori contingenti contribuiscono a suscitare in Degas nuovi interessi: l'amicizia con Duranty e Manet, e soprattutto la frequentazione del caffè "Guerbois", testimone delle polemiche avanguardistiche condotte, oltre che dai futuri impressionisti (Renoir, Mottin-Fantini-Latour, più di rado Cézanne, capeggiati da Manet), anche da alcuni esponenti del realismo critico-letterario e dell'ormai vicino naturalismo (Duranty, Zola, Duret, Burty, Zacharie Astruc), spesso con l'intervento di Guy e degli incisori Bracquemond e Desboutin. Questo clima aiuta a destare in Degas curiosità verso altri temi, più aderenti alla "vita contemporanea" cara a Baudelaire, auspicati da Duranty in *La nouvelle peinture* e precisati dai Goncourt in *Manette Salomon*; e che del resto l'artista andava ormai elaborando da anni, sotto l'impulso anche della fotografia e delle stampe giapponesi. Anzitutto affronta le corse dei cavalli, che già precedentemente frequentava, ma cui solo dal 1862 (in anticipo su Manet) si dedica con intenti di studio, cercando, attraverso schizzi dal vero, di rendere l'eleganza nervosa degli animali, le giubbe variegiate dei fantini, la vivace confusione della folla; ma a poco a poco l'occhio 'fotografico' di Degas si sposta sempre più sul fantino, e in particolar modo sul cavallo, oggetto della passione 'scientifica' per lo studio del



162



163



165



164



166



167



168



169

*movimento, nella ricerca di una nuova sintesi. Quando incomincia a rappresentare cavalli e campi di corse, il pittore non è ignaro delle opere inglesi dedicate a tali soggetti, e neppure delle tele eseguite da Géricault a Epsom Dale. Egli scopre il cavallo in azione già nel '60, nei soggiorni a Ménil-Hubert, presso Paul Valpinçon; ma è forse impacciato dall'anatomia dell'animale e dalla luce abbagliante del plein air che accentua e precisa i contorni. Lentamente si volge a una resa più immediata e spontanea, componendo i moti in modo sempre più ardito, con novità di taglio, distanze ravvicinate, cercando inoltre di adeguare il tema alle nuove tecniche e a una concezione della pittura quasi 'astratta'.*

**163. CAVALIERI IN CAMPAGNA**

ol/tl 32x41 1860-2 L.78

Studio per il n. 162.

**164. ALLE CORSE: PARTENZA**

ol/tl 32x46 1860-2 L.76

**165. CAVALLO E CANE IN SCUDERIA**

ol/tl 40x32 f 1862 c L.106

**166. USCITA DAL PESO.** Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

acq guaz 11x17 1862-6 L.107

**167. CORSA CON CAVALIERE ATTERATO.** New York, propr. Mellon

ol/tl 180x152 1866 L.140

Oltre che dai n. 168 e 169, risulta preparato anche da due carboncini (L. 143 e 144). Per la

figura del cavaliere atterrato posò Achille, fratello del pittore. L'anno suddetto fu esposto al Salon.

**168. c.s.**

ol/crt 42x27 1866 c L.142

Studio per il n. 167.

**169. CAVALIERE ATTERATO**

ol/tl 180x151 1866 c L.141

Probabile 'prima idea' per il n. 167.

**170. SOTTOBOSCO CON VOLPE MORTA**

ol/tl 92x73 1864-8 L.120

**171. SENTIERO IN UNA FORESTA**

past 26x34 1864-8 L.122

**172. PARTENZA PER LA CACCIA**

ol/tl 70x89 f 1864-8 L.119



170



171



172



173



174



175



173. **STRADA CON CAVALIERI**  
ol/tv 47×60 1864-8 L.121

174. **PASSEGGIATA A CAVALLO**  
ol/tl 71×90 1864-8 L.117

175. **FANTINI IN ALLENAMENTO [?]**  
ol/tl 81×65 1864-8 L.118

176. **BAMBINI E 'PONEYS' IN UN PARCO**  
ol/tl 89×101 1867 c L.171

177. **ALLE CORSE. Londra, propr. Marks**  
ol/tv 46×37 1868 c L.184

178. **FANTINO**  
ol tr 31×28 1866-70 L.152  
Passato per la vendita Sotheby (Londra) del 4 dicembre 1966.

179. **c.s.**  
ol tr 22×21 1866-70 L.151

180. **c.s.**  
ol tr/crt 27×13 1866-70 L.155

181. **DUE FANTINI, IN PROFILO. Parigi, propr. Guérin**  
ol tr/crt 32×40 1866-70 L.159

182. **DUE FANTINI**  
ol tr 23×30 1866-70 L.154

183. **DUE FANTINI, DI SCHIENA**  
ol/crt 24×30 1866-70 L.162

184. **TRE FANTINI, DI SCHIENA**  
ol tr 27×41 1866-70 L.157

185. **QUATTRO FANTINI, IN FRONTE**  
ol tr guaz 31×28 1866-70 L.156

186. **QUATTRO FANTINI, DI SCHIENA**  
ol tr 44×30 1866-70 L.158

187. **FANTINI IN PROFILO**  
ol tr 23×30 1866-70 L.153

188. **ROCCE A BAGNOLES-DE-L'ORNE**  
acq 22×19 s 1868-70 L.191  
La scritta ("Bagnoles, Orne") identifica il luogo.

189. **BOSCO A BAGNOLES-DE-L'ORNE**  
acq 25×20 1868-70 L.192

190. **FANTINO. Providence, Rhode Island School of Design**  
ol 44×31 1869-72 L.264

191. **ALLE CORSE: FALSA PARTENZA. New York, propr. Whitney**  
ol/tl 32×40 f 1869-72 L.258

Si tratta di una delle prime scene di corse in cui Degas, seppure ancora impacciato nella resa dell'animale, riesce a creare la suggestione del movimento nello spazio, attraverso il rapporto fra cavallo in corsa e tribuna degli spettatori. Il dipinto venne probabilmente esposto a Londra nel 1872.

192. **FIGURE DI FANTINI. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum**  
guaz/crt 31×25 1869-72 [?] L.161  
Studio per il n. 191.

193. **DUE FANTINI**  
ol 25×38 1869-72 [?] L.160  
Studio per il n. 191.

194. **FANTINI DAVANTI ALLE TRIBUNE. Parigi, Louvre**  
ol tr/tl 46×61 f 1869-72 L.262

L'attenzione del pittore è qui accentrata sulle sagome dei cavalli e dei cavalieri, risolte mediante contorni lineari vigorosi e di cui sono proiettate le ombre, con gusto orientale, sull'

l'ampia superficie del primo piano. La composizione, solo apparentemente spontanea, si basa su un impianto prospettico rigorosamente ottenuto secondo le norme canoniche. Il ricorso, al colore molto diluito contribuisce a creare l'effetto d'illuminazione pallida e fredda in cui risaltano i bruni contrastati dai rossi, i blu e i gialli delle casacche dei fantini e della folla.

195. **FIGURE FEMMINILI ALL'APERTO. Parigi, Louvre**  
ol tr/crt 45×31 1869-72 L.259  
Studio per il n. 191 e per il n. 194.

196. **c.s.**  
ol tr/crt 31×45 1869-72 L.261

197. **FIGURE FEMMINILI CON OMBRELLINI**  
ol guaz/crt 31×45 1869-72 L.260  
Studio per il n. 191 e per il n. 194.

198. **PRATERIA CON DUE CAVALLI**  
ol/tl 32×40 f d 1871 L.289

199. **PRATERIA CON CAVALLI**  
ol/tv 25×41 1871 c L.290

200. **DUE CAVALLI AL PASCOLO**  
ol/tl 45×35 1871 c L.291

201. **BOSCO**  
past 35×26 1870-3 L.280

202. **SENTIERO ALL'ENTRATA DI UNA FORESTA**  
past 35×27 1870-3 L.279

203. **CARROZZA ALLE CORSE. Boston, Museum of Fine Arts**  
ol/tl 36×55 f 1870-3 L.281

Documento di vita e di gusto di un'epoca, il dipinto offre un'immagine raffinata e serena d'un momento di sospensione e di intima quiete sui campi da corsa (i personaggi sono componenti della famiglia Valpinçon) al di là del movimento che si percepisce nello sfondo. Ai contemporanei dovette senza dubbio apparire ardito nella composizione: la vittoria, elemento principale, è posta all'estrema destra e tagliata in modo insolito, con particolare sensibilità fotografica. La gamma cromatica, armoniosamente limitata a pochi toni cinerei, ravvivata da tocchi di verde più acceso, ben si accorda al carattere e al gusto inglese della visione.

204. **BOSCO CON CORSO D'ACQUA**  
past 27×35 1870-5 L.283

205. **c.s.**  
ol 33×41 f 1870-5 L.285

206. **c.s.**  
ol/tl 33×41 f 1870-5 L.286

207. **PIANORO CON ALBERI**  
past 30×48 1870-5 L.284

208. **BOSCAGLIA AI BORDI DI UNO STAGNO**  
past 26×31 1870-5 L.282

209. **CORSA DI GENTLEMEN: PRIMA DELLA PARTENZA. Parigi, Louvre**  
ol/tl 48×61 f d 1862-80 L.101  
Del 1862 è la prima stesura, ma l'opera risulta parzialmente ripresa nell'80.



176



177



178



179



180



181



182



184



186



185



187



190



194 [Tav. XVIII]



195



191



192



193



196



197



## Ritratti (1865-1872)

Nascono, in questo periodo, i capolavori della ritrattistica di Degas. Egli sviluppa ulteriormente l'indagine psicologica del modello, ma adeguandovi un più accurato studio delle possibilità espressive del gesto e del corpo umano [Boggs]. Il pittore stesso in un album del 1869 dichiara di voler "fare ritratti di persone in attitudini familiari e tipiche, e soprattutto dare alle figure la medesima scelta d'espressione che si dà al corpo". All'analisi così estesa si aggiunge un maggior interesse per l'ambiente, gli oggetti e gli accessori che meglio concorrano a determinare i gusti e la personalità degli effigiati, in un più preciso rapporto simbiotico fra ogni elemento della composizione. A tale ampliamento corrispondono spesso sia un'impaginazione sempre più audace, che dalle stampe giapponesi e dalla fotografia fa trarre risultati originali; sia una tecnica pittorica più libera e spontanea, sovente coadiuvata dalla graduale scoperta delle infinite possibilità del pastello, che gli permette una rapidità esecutiva più consona all'immediatezza della visione. Il nascente impressionismo e in particolar modo le discussioni al caffè "Guerbois" agiscono su di lui acuendo la ricerca di effetti atmosferici e luministici, sia pure nell'ambito di interni. Gli effigiati sono ancora parenti del pittore, ma sempre più spesso personaggi della cerchia di Manet, dotati di interessi artistici. La guerra franco-prussiana segna una pausa nella produzione di Degas, ma gli offre anche la possibilità di lunghe meditazioni sulla propria arte, sollecitandolo verso nuovi ambienti, nuovi tipi e personaggi, al di fuori del chiuso mondo borghese: temi ed espressioni della nuova realtà politica e sociale.

**210. DONNA CON CRISANTEMI (M.me Hertel [?]).** New York, Metropolitan Museum  
ol/tr/crt tl 74x92 f d 1865 L.125

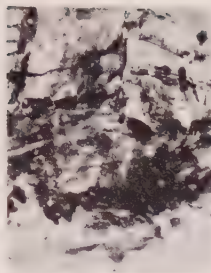
È tra i più spontanei e vivaci ritratti dipinti da Degas. L'audace composizione, che relega il modello all'estrema destra, la naturalezza dell'atteggiamento casuale, lo sguardo che ignora totalmente il pittore, tutto sta a indicare un impianto di tipo fotografico; l'enorme variegato mazzo di crisantemi domina la composizione limitando l'importanza del personaggio: si ha l'impressione che la signora sia stata colta occasionalmente, appunto in un'istantanea.

**211. DUE FIGURE FEMMINILI AL PIANOFORTE**  
ol/tl 61x46 1865 c L.130

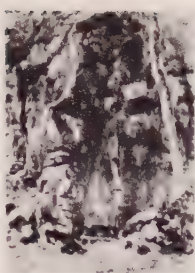
Lemoisne pensa trattarsi di uno studio per un ritratto delle cugine Musson (n. 341, 342, 351 e 355).

**212. EUGENIE FIOCRE**  
ol/crt 34x27 1865 c L.129

Per lo più riferito al dipinto n. 215, quale studio preparatorio della figura di destra, poi variata. In realtà si tratta di M.me Fiocre, dell'Opéra di Parigi (vedi n. 282), desunta con ogni evidenza da una fotografia di Nadar (n. 212 a).



188



189



198



199



200



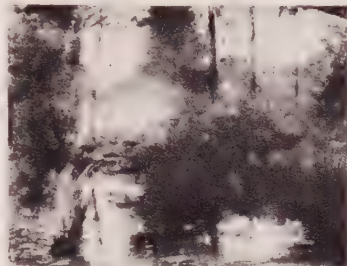
201



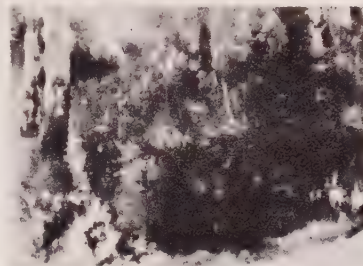
202



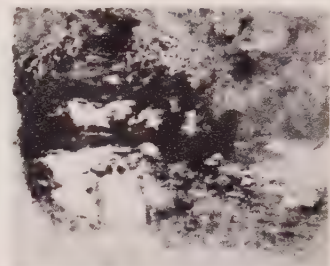
203 [Tav. XVI-XVII]



204



205



206



207



208



209

**213. DONNA IN GRIGIO.** New York, Metropolitan Museum  
ol/tl 92x75 1865 c L.128

**214. ÉDOUARD MANET E LA MOGLIE.** Tokyo [?], propr. priv.  
ol/tl 65x71 1865 c L.127

Il dipinto fu occasione di una disputa fra Degas e Manet, che non apprezzò la presentazione della moglie e che non solo rifiutò il dono, ma ne distrusse

una parte. Degas fece aggiungere un pezzo di tela con l'intenzione di ripristinare la figura della signora, cosa che non fece mai, forse perché Manet stesso nel 1867 ne riprese il motivo ed eseguì il ritratto della moglie al piano, in posa identica ('Classici dell'Arte - 14', n. 122), probabilmente non senza intenti polemici nei confronti dell'amico. La Boggs suggerisce che il motivo del risentimento di Ma-

net dipenda dall'atteggiamento — quasi antitetico — dei due personaggi nei confronti della musica che la signora sta eseguendo: atteggiamento che d'altronde può avere attratto in modo particolare Degas, non nuovo a tali interessi e nel quale si può ammettere inoltre una speciale sensibilità di fronte ai rapporti fra i due coniugi, che si sa essere stati piuttosto tesi a detta dei contemporanei.

**215. DUE SORELLE.** Los Angeles, County Museum  
ol/tl 92x73 1865 c L.126

Si tratta probabilmente delle sorelle Bellelli (n. 136, 137, 138, 139, 140, 141 e 142). Temi analoghi avevano già interessato Ingres, Chassériau e Rouget, ma Degas punta sull'opposizione esteriore e interiore, pur nell'affinità delle modelle (si veda anche n. 229).



210 [Tav. VI]



211



212



212 a



213



214



215



216



217



218





219



220



221



222



223 [Tav. VIII]



224 [Tav. X]



225



226



227



228



229



230



231



232



233



234

# 216. IL PITTORE BELLET DU POISAT

ol/tv 39x31 f 1865-6 L.133

L'effigiato (1823-83) fu allievo di Flandrin e operò anche con Delacroix. Non è forse priva di interesse l'affinità della sua fisionomia con quella di Edmond Morbilli (n. 217 e 228).

# 217. I CONIUGI MORBILLI. Washington, National Gallery

ol/tl 117x89 1865-6 L.131

Per gli effigiati, si vedano i n. 156, 228 e 252. Alcune parti (mani, sciarpa ecc.) risultano in parte cancellate dal pittore con l'intento di riprenderle, ma la cosa non ebbe seguito.

# 218. THÉRÈSE MORBILLI DE GAS

ol/tl 37x29 f 1865-6 L.132

Studio per il n. 217.

# 219. UN COLLEZIONISTA D'ARTE [?]. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 52x39 f d 1866 L.138

È palese la volontà di presentare il modello nel proprio ambiente e circondato dagli oggetti che meglio possano svelarne la personalità, i gusti e le tendenze.

# 220. BUSTO D'UOMO BARBUTO

ol/tl 30x21 1866 L.139  
Studio per il n. 219.

# 221. VICTORIE FANTIN-LATOUR DUBOURG. Toledo (Ohio), propr. Levis

ol/tl 81x65 1866 L.137

Mlle Dubourg era assidua in casa Manet dove ebbe l'occasione di conoscere il pittore Fantin-Latour, poi suo marito. Degas la ritrae semplicemente e naturalmente protesa verso l'osservatore, con la figura solidamente modellata, in un severo interno bruno, ravvivato dal mazzo di lillà. Sono noti numerosi studi preparatori per le mani.

# 222. UOMO SEDUTO. New York, Brooklyn Institute of Arts

ol/tl 85x65 1866 c L.145

Seppure in posizione analoga a quella di M.me Fantin-Latour (n. 221), si ha la sensazione di una volontà di ritrarsi, nel modello, che si accorda con la sua pensosità.

# 223. TESTA FEMMINILE. Parigi, Louvre

ol/tl 27x22 f 1867 L.163

Definito da Rivière ["L'Impressionniste" n. 1] "un meraviglioso disegno, bello come il più bello dei Clouet, il più grande dei primitivi". È una delle opere più intense che, attraverso una straordinaria semplicità di mez-

zi, l'uso di pochi toni smorzati, di una materia calda e luminosa, una resa della forma mediante pennellate quasi impercettibili, riesce a fondere alcune tra le più alte caratteristiche della tradizione italiana col linguaggio dei maggiori ritrattisti francesi (Clouet, appunto, e più Corneille de Lyon). Nella modello venne ripetutamente identificata Rose Adélaïde Morbilli, nata De Gas (1805-1879), zia dell'artista e madre di Edmond Morbilli (n. 217 e 228), che peraltro al tempo del dipinto avrebbe dovuto avere sessantadue anni.

# 224. JOSÉPHINE GAUJELIN. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

ol/tl 59x44 f d 1867 L.165

Degas offre della Gaujelin, ballerina all'Opéra, un'immagine — resa attraverso forti contrasti di luce e ombra — severa, un po' rigida nella posa, complessa nell'apparenza, dimessa tanto da sembrare "molto brutta" a Berthe Morisot, quando la vide esposta al Salon del 1879. Seppure marcata di tratti in comune con la M.me Leblanc di Ingres (che peraltro Degas acquistò soltanto nel 1896), si avvicina maggiormente, nel realismo antiromantico, a Courbet: un realismo, però, di natura più psicologica. Sorprende la mobilità mentale del pittore, che

sa trasformare in altri due ritratti (n. 225 e 226), attraverso pochi accorgimenti, l'indifferente personaggio in una seducente figura di donna.

# 225. c.s. Amburgo, Kunsthalle

ol/tl 35x27 f 1867 L.166

Studio per il n. 224.

# 226. c.s.

ol/tl 27x22 1867 L.167

Passato attraverso l'asta di Sotheby del 22 giugno 1966 (Londra).

# 227. GIOVANE DONNA SEDUTA. Amburgo, Kunsthalle

ol/tl 41x33 1867 c L.168

# 228. I CONIUGI MORBILLI. Boston, Museum of Fine Arts

ol/tl 116x89 1867 L.164

Per gli effigiati, si veda n. 252. Il tono bruno rossastro accentua il contrasto tra la fluidità del fondo e la solida, perfino convenzionale struttura dei modelli, che palesa ricordi dei manieristi toscani e dei veneti.

# 229. DUE SORELLE. Hartford, Wadsworth Atheneum

ol/tl 58x65 f 1867 c L.169

Per la Boggs si tratta delle cugine di Degas, Elena e Camilla Montejasi-Cicerale, figlie di Stefanina De Gas (1818-1901), sposata col principe Primicili Carafa di Montejasi-Cicerale. Per il peculiare impianto della composizione, si veda il n. 215.

# 230. BUSTO D'UOMO BARBUTO CON CAPPELLO

past 51x39 1867 c L.170

# 231. IL PITTORE MOREAU. Parigi, Musée Gustave Moreau

ol/tl 40x27 1867 c L.178

Degas fu molto legato a Moreau (1826-1897) a Roma (1857), tanto che questi, pur così restio a posare, si lasciò ritrarre. Pool anticipa la datazione al 1860-1 quando ambedue tornarono a Parigi.

# 232. DONNA CON BINOCOLO

ol tr/crt 28x22 1867 c L.179

Per temi analoghi, eseguiti successivamente, si vedano n. 263, 264, 425.

# 233. UN ALLIEVO DELL'ECOLE POLYTECHNIQUE

ol/tl 36x30 1865-8 L.134

Si tratta probabilmente del fratello del pittore, di cui al n. 124.

# 234. FIGURE MASCHILI

ol/tv 27x21 1865-9 L.135

Studi per la figura di Émile Lévy (1826-1890), pittore e amico di Degas.

# 235. MARIE DIHAU. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 22x27 1867-8 L.172

Marie Dihau, nota pianista e cantante, abitava a Lille. Spesso a Parigi, ospite presso i fratelli Désiré, suonatore di contrabbasso all'Opéra (si veda n. 286), e Henri; si esibiva ai concerti del Colonne e Lamoureux, dove Degas e il padre andavano ad ascoltarla. Verso il '72 si stabilì a Parigi, con i fratelli, e fu dai Dihau che Toulouse-Lautrec, loro cugino, riuscì finalmente a incontrare Degas. L'occasione del dipinto è precisata dalla stessa Dihau, che ricorda come Degas abbia schizzato il

ritratto per consolarla di una partenza cui evidentemente allude la borsa da viaggio a sinistra.

# 236. UOMO BARBUTO, A MEZZA FIGURA

ol/crt 78x51 1865-70 L.150

Di solito, dal camiciotto indossato al modello, si tende a identificare un artista.

# 237. BUSTO D'UOMO IN FRONTE

ol tr/crt 31x22 1865-70 L.136

# 238. ÉVARISTE BERNARDI DE VALERNES. Parigi, Louvre

ol/tl 59x48 f d 1868 L.177

Sul telaio, per mano dell'effigiato (si veda n. 161), si legge: "Ritratto mio, fatto dal mio celebre e intimo amico E. Degas, a Parigi, nel suo atelier al n. 6 di rue de Laval, nel 1868, quando stavo per raggiungere il mio scopo e divenire celebre".

# 239. JOSEPH-HENRI ALTÈS. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 25x20 f 1868 L.176

Altès (1826-1895), dapprima suonatore di flauto e poi professore al Conservatorio, è presentato da Degas anche nel n. 286, tra Dihau e Gouffé.

# 240. JAMES TISSOT IN UNO STUDIO DI PITTORE. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 151x112 1868 L.175

James Tissot (1836-1902), allievo di Lamothé e Flandrin, fu amico di Degas. Nel raffigurarlo, Degas si ricordò di Manet, il quale nel *Ritratto di Zola* (1867-68; "Classici dell'Arte" - n. 14) presenta l'amico in un ambiente che riflette la particolare attenzione del pittore all'arte giapponese; ma in Manet — notava Richardson — la caratterizzazione appare sacrificata alla coerenza stilistica: la figura è priva di modellato e risalta nell'evidenza delle piatte zone di colore. Degas raggiunge una diversa unità adattando, si direbbe, alla corposità della propria visione anche il linguaggio del Cranach appeso alla parete di fondo e soprattutto della scena giapponese che sovrasta quest'ultimo; inoltre, sembra cercare un modulo interno all'impianto compositivo, risolvendo la figura di Tissot in una L che echeggia l'andamento delle due cornici.

# 241. MARGUERITE FÈVRE DE GAS

ol/tl 23x18 1868 c L.185

Per l'effigiato, si vedano i n. 133 e 134.

# 242. IL DOTTOR CAMUS

ol/tl 40x32 1868 c L.183

Il dottor Camus, medico e amico di Degas, era stato fra i primi a interessarsi dell'arte giapponese. Passato attraverso un'asta di Sotheby del 7 dicembre 1966 (Londra).

# 243. FIGURA MASCHILE E DUE FIGURE FEMMINILI

ol/tl 33x41 1868 c L.182

# 244. UOMO SEDUTO. New York, propr. priv.

ol/tl 41x33 1868 c L.180

Talora erroneamente indicato come figura femminile.





235



236



237



238



239



240



241



242



244



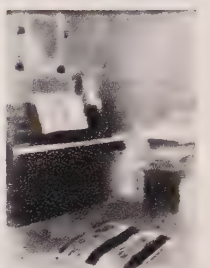
245



246



247



248



243



249



250



251



252



253 [Tav. XI]



254 [Tav. XIII]



255



256



257

**245. M.ME CAMUS SEDUTA AL PIANOFORTE.** Zurigo, propr. Bührlé

ol/tl 139x94 1869 L.207

L'effigiata (n. 258), moglie del dottor Camus (n. 242), era una buona musicista. La lenta e laboriosa preparazione del ritratto è testimoniata dai numerosi studi in cui risulta un'attenzione peculiare sia all'ambiente sia alla figura, secondo le tendenze di Degas in questo momento. Nel 1879 il dipinto venne rifiutato dalla giuria del Salon. Ne sono noti due studi a carboncino e pastello (L.211, 212).

**246. c.s.**

past 44x32 1869 L.208

Studio per il n. 245.

**247. M.ME CAMUS**

past 39x27 1869 L.209

Studio per il n. 245.

**248. INTERNO**

carb past/crt 44x33 1869 L.210

Studio per il n. 245.

**249. YVES GOBILLARD MORISOT.** New York, Metropolitan Museum

ol/tl 53x64 f 1869 L.213

Yves Morisot era sorella di Berthe, la pittrice amica di Manet.

**250. c.s. New York, propr. Mellon**

past/crt 48x30 f 1869 L.214

Studio per il n. 249.

**251. AL CAFFÈ CHATEAUDUN**

ol tr/crt 24x19 f 1869 L.215

Passato attraverso una recente asta di Sotheby (Londra, 30 marzo 1966). Datato 1869 in base a quanto Degas stesso comunicò a Charles Vignier.

**252. THÉRÈSE MORBILLI DE GAS**

past/crt 51x34 1869 c L.255

Thérèse De Gas (n. 156, 217, 218 e 228), che dal 1863, anno delle nozze con Edmond Morbilli, viveva in Italia, è qui ripresa durante una visita al padre in Francia: colta nell'attimo stesso del suo arrivo, un po' estranea, ancora con il cappello in mano, malinconica, che gli oggetti stessi inseriti nell'ambiente sembrano opprimere. E da notare il pastello di Perronneau sulla parete di fondo, che Degas possedeva alla morte.

**253. HORTENSE VALPINÇON.** Minneapolis, Institute of Arts

ol/tl 73x110 1869 L.206

Degas eseguì il delizioso ritratto della figlia dei Valpinçon (n. 152, 257, 260, 603) in uno dei soggiorni a Mesnil Hubert. Che il pittore avesse particolare tenerezza per i bambini è ribadito da numerosi testimoni; ma in questo ritratto non vi è nulla di dolciastro: la naturale semplicità della posa offre un'impressione di immediatezza perseguita attraverso una cura quasi capillare dei dettagli; il contrasto che corre tra la sobrietà della figura e la ricchezza delle altre parti concorre ad accentuare tale sensazione.

**254. M.LLE DOBIGNY.** Amburgo, Kunsthalle

ol/tv 31x26 f d 1869 L.198

L'effigiata era una modella che posò anche per Corot, Puvis de Chavannes e Henri Rouart.

**255. PAGANS INTENTO A CANTARE, E IL PADRE DI DEGAS.** Parigi, Louvre

ol/tl 54x39 1869 c L.256

Datato in base a una fotografia del Cabinet des Estampes. Lorenzo Pagans, giovane artista spagnolo, già celebre nel 1869, prendeva spesso parte alle serate musicali organizzate dal padre di Degas e da Manet. Come noto, il padre del pittore, organista dilettante, era appassionato di musica (si veda anche n. 269).

**256. DONNA SEDUTA.** Dedham, propr. Homburger

ol/tl 61x49 1867-72 L.174

Byrnes propone l'identificazione con M.me Millaudon (n. 130)

o con M.me Ducros (n. 126, 127 e 128).

**257. HENRI VALPINÇON CON LA GOVERNANTE.** Parigi, propr. Guerlin

ol/tv 30x40 1870 L.270

L'intensa atmosfericità avvolge la composizione, smangiando le figure di M.me Valpinçon e della figlioletta, nel fondo del prato violentemente verde, e agendo anche sulle figure in primo piano, così da comprometterne la consistenza fisionomica. Tuttavia, per un tale raggiunto accordo, Degas — ed è ciò che lo distingue dagli impressionisti più canonici — non rinuncia a mantenere l'essere umano al centro della propria visione, senza arrivare ad annientarlo nella natura.

**258. M.ME CAMUS IN ROSSO, CON VENTAGLIO.** Washington, National Gallery

ol/tl 73x92 1870 L.271

Le ricerche illuministiche di Degas si indirizzano principalmente verso studi di interni; in un album del pittore si legge: "lavorare molto sugli effetti della sera, delle lampade, della giacca ecc. Interessante non è mostrare sempre la fonte della luce, ma il suo risultato". Questo ritratto di M.me Camus (si veda n. 245) sembra adeguarsi a tali propositi. Duranty ["Pa-

ris Journal"], recensendo il Salon del 1870 (in cui il quadro venne esposto), scrisse che il pittore aveva sacrificato M.me Camus in favore del "felice fondo".

**259. LUDOVIC LEPIC CON LE FIGLIE.** Zurigo, propr. Bührlé

ol/tl 65x81 1870 c L.272

Ludovic Lepic (1839-90), scultore, pittore e incisore amico di Degas, partecipò alle prime mostre degli impressionisti. Qui è ritratto con le figlie Eylau e Janine, che ritroveremo più tardi nel n. 391.

**260. PAUL VALPINÇON.** Parigi, propr. priv.

ol/tl 32x24 1868-72 L.197

Per l'effigiato, si veda n. 152.

**261. DONNA SEDUTA SUL DIVANO**

ol/tv 45x37 f 1868-72 L.196

**262. BUSTO DI GIOVANE BRUNO.** Parigi, propr. priv.

ol/tl 41x33 1868-72 L.195

**263. DONNA CON BINOCOLO.** Glasgow, Art Gallery and Museum

ol 31x19 1869-72 L.268

Preceduto da uno studio (n. 232), il tema verrà ripreso in altre due versioni, di cui una più tarda (n. 425)





258



259



260



261



263



264



262



265



266



267



268



269



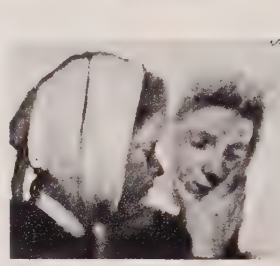
270



271



272



273



274



275



276



277



278



279



280

264. c.s.

ol/tr/crt/tl 35x22 s f 1869-72 L.269

Si vedano i n. 232, 263, 425. Non si sa chi fosse l'effigiata, il cui nome ("Lyda") risulta, verosimilmente, dalla scritta.

265. M.ME LISLE E M.ME LOUBENS. Chicago, Art Institute

ol/tl 85x97 1869-72 L.265

Le due effigiate facevano parte della cerchia di Manet.

266. M.ME LISLE. New York, Metropolitan Museum

past carb 21x26 1869-72 L.266

Studio per il n. 265.

267. M.ME LOUBENS. New York, Metropolitan Museum

past carb 24x20 1869-72 L.267

Studio per il n. 265.

268. MARIE DIHAU. Parigi, Louvre

ol/tl 39x32 1869-72 L.263

Per l'effigiata, si veda n. 235. Nonostante talune "difficoltà" compositive, presenta un felice accordo tra l'atteggiamento, risolto con spontanea naturalezza, i tratti dell'ovale, penetrati con precisa attenzione, e i colori, equilibratissimi, tanto che "sembra ricordare alcune pitture di Vermeer" [Orienti, 1969].

269. PAGANS INTENTO A CANTARE, E IL PADRE DI DEGAS. Boston, Museum of Fine Arts

ol/tl 80x63 1869-72 L.257

Delle due versioni note, la presente sembra rivestire un maggior interesse dal lato estetico, contrapponendosi all'altra (n. 255), più compiuta e formale.

270. JEANTAUD, LINET E LAINE. Parigi, Louvre

ol/tl 37x45 f d "Mars 1871" L.287

Gli effigiati erano stati comilitoni di Degas durante l'assedio di Parigi.

271. IL GENERALE MELLINET E IL GRAN RABBINO ASTRUC. Parigi, propr. Reinach

ol/tl 14x21 f 1871 L.288

I due modelli erano divenuti amici durante la guerra del '70; Degas li ritrasse insieme su loro richiesta. Nella figura di Mellinet si ravvisano affinità col Greco.

272. TRE TESTE MASCHILI

ol 38x46 1871 c L.292

273. DUE TESTE FEMMINILI. Le Havre, Nouveau Musée des Beaux-Arts

ol/tl 15x21 1870-2 L.278

274. DONNA CON BENDA SU UN OCCHIO

ol/tl 32x24 f 1870-2 L.275

275. VIOLINISTA E DONNA CON SPARTITO MUSICALE. New York, propr. priv.

ol/tl 46x55 1870-2 L.274

Dal confronto con la contemporanea *Lezione di musica* di Manet, risulta chiara in Degas una più accentuata preoccupazione verso l'evidenza volumetrica, oltre che una maggiore integrazione fra modello e ambiente.

276. M.ME ALICE VILLETTE. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

ol/tl 50x36 s 1872 L.303

Sul retro, la scritta: "Mme V. dans l'atelier de Degas, rue Blanche, 1872". L'effigiata, residente a Lille, era amica di Marie Dihau (n. 235); Degas venne ospitato da lei e dal fratello in occasione di brevi soggiorni a Lille.

277. LA SIGNORA DE NITTIS

ol 75x55 f 1872 L.302

Léontine De Nittis, moglie del pittore Giuseppe De Nittis (1846-1884), posò anche per Manet.

278. GIOVANE DONNA IN ABITO DA PASSEGGIO. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

ol tr/crt 32x25 f 1872 L.296

E da notare l'estrema tensione della linea, che conferisce una straordinaria volumetria alle vesti, non diversamente che in alcuni dei più significativi

quattrocentisti italiani, cominciando dal Pollaiuolo.

279. JOSEPH-GABRIEL TOUR-  
NY

ol/tl 21x18 1872 L.301

Datato in base alla rosetta della Legion d'onore che l'effigiato ricevette appunto nel 1872.

280. HENRI ROUART. Parigi, propr. Rouart

ol/tl 27x22 1871-3 L.293

Henri Rouart (n. 392, 423, 1174 e 1175), ingegnere, appassionato d'arte e pittore egli stesso, era intimamente legato a Degas, suo compagno d'armi durante l'assedio del '70.

## Spettacolo (1866-1872)

Il teatro costituisce il grande tema ricorrente nell'arte di Degas. Dapprima l'accostamento del pittore al mondo dello spettacolo è motivato dall'ammirazione per la musica e dall'amicizia di Désiré Dihau, che lo introduce nell'ambito dei musicisti dell'Opéra. Pur affascinato da quel mondo di luci e di movimento, inizialmente la sua attrazione si risolve in saggi di ritrattistica. Il pittore annota in un carnet il proposito di eseguire una "serie sugli strumenti e sui suonatori: la loro forma, l'attorcigliarsi della mano e del

braccio e del collo del violinista, il gonfiarsi e l'incavarsi delle guance dei suonatori di fagotto e di oboe". Lentamente la ricerca si sposta dalla platea al proscenio, per concentrarsi su un microcosmo fiabesco che gli offre un'infinita gamma di gesti armoniosi, movimenti aggraziati, nel loro sviluppo dinamico, nel subitaneo arrestarsi, nel loro comporsi e scomporsi. Quando Degas venne interrogato sul motivo dell'interesse per il balletto, risponde di scorgervi "i movimenti combinati dei greci". Le ballerine, da vaghe apparizioni luminose, appena avvertite sul fondale, divengono presto fonte diretta di studio: Degas incomincia a "rovistare" con crescente curiosità dietro le quinte, scoprendo tensione e sforzi, momenti di stanchezza e di rilassamento. Raffigura gruppi articolati secondo impulsi simultaneamente indipendenti e legati a una certa immobilità.

281. BALLERINI E MUSICISTI SPAGNOLI

acq 1867-9 L.173

Il ventaglio fu donato a Berthe Morisot da Degas verso il 1867-9. Nel chitarrista è probabilmente raffigurato Alfred de Musset.

282. EUGÉNIE FIOCRE NEL BALLETO "LA SOURCE". New York, Brooklyn Museum

ol/tl 130x144 1866-8 L.146



Seppure rappresenti il balletto *La Source*, eseguito da Eugénie Fiocre nel 1866 all'Opéra, resta essenzialmente legato alla ritrattistica. Di una preziosità orientale, che rammenta Moreau; ancorato a canoni convenzionali, statici; la luce non è ancora quella artificiale del palcoscenico; il pretesto del balletto risulta abbastanza accidentale. Fosca osserva che Degas utilizza elementi forniti da un balletto, trasponendoli ed eliminandone quanto vi era di specificatamente teatrale: il suo comportamento è simile a quello di Watteau, che traeva spunti dagli spettacoli dei comici italiani, trasferendoli in parchi e giardini.

**283. c.s.**  
ol/tl 81×65 1866-8 L.148  
Studio per il n. 282.

**284. c.s.**  
past 62×42 1866-8 L.149  
Studio per il n. 282.

**285. c.s. Parigi, propr. priv.**  
ol/tl 72×54 1866-8 L.147  
Studio per il n. 282.

**286. ORCHESTRA DELL'OPÉRA. Parigi, Louvre**

ol/tl 53×45 f 1868-9 L.186  
Vi appaiono, da sinistra, il compositore E. Chabrier, Paganini (n. 255, 269, 387 e 388), il violoncellista Pillot (n. 288), lo scenografo Gard, il pittore Piot-Normand, il compositore Souquet, Pillot, il basso Désiré Dihau (n. 235), il flautista Altès (n. 239), il violinista Lancien e Gouffé, al contrabbasso. Concepito come un ritratto di Dihau, ambientato nell'orchestra dell'Opéra, si trasforma in una composizione originalissima: Dihau è circondato dagli altri suonatori, e, per meglio attenersi alla realtà, Degas presenta una parte dello spettacolo: cosicché le ballerine risultano tagliate dal bordo superiore della tela: l'ardita impaginazione può ricordare la litografia di Daumier *L'orchestra durante una tragedia* (1852). Il problema della luce della ribalta viene risolto in modo da conferire alle figure delle ballerine l'aspetto di fantasmi violentemente illuminati, mentre i suonatori in primo piano restano nella penombra. E da notare la prima apparizione del ricciolo del contrabbasso, che gradualmente assumerà una funzione sempre più fondamentale di motivo, a mo' di quinta, drasticamente alzato in primo piano. Tale motivo era già stato utilizzato da Daumier, e in Lautrec avrà un'importanza determinante.

**287. c.s. San Francisco, Palace of the Legion of Honor**  
ol/tl 50×61 1868-9 L.187  
Studio per il n. 286.

**288. IL VIOLONCELLISTA PILLET. Parigi, Louvre**  
ol/tl 48×60 1868-9 L.188  
Pillet appare nel n. 286.

**289. BALLERINI SPAGNOLI**  
acq 1869 c L.254

**290. AL BALLETO DEL "ROBERT LE DIABLE". New York, Metropolitan Museum**  
ol/tl 65×55 f d 1872 L.294

Il teatro non agisce più come nella precedente composizione (n. 286) da fondo per ritratti, ma ne diviene il soggetto. L'occhio del pittore si sposta dalla platea, che costituisce ancora il primo piano (Dihau vi appare al centro, l'amico Hecht alla sinistra e Lepic a destra), al palcoscenico in cui danzano fantasmagoriche forme illuminate, di un chiarore abbagliante: le suore dannate, in lento movimento sotto le ampie arcate dello scenario. L'opera di Mayerbeer *Robert le Diable* venne rappresentata all'Opéra nel 1871. Degas eseguì numerosi disegni per raffigurare le suore incontinenti, che vengono resuscitate dalla morte e i cui spiriti danzano nel chiostro, gradualmente abban-

donano le vesti per rivelare la loro natura sensuale. Il pittore, con ampi e penetranti tocchi, ha reso il suggestivo ritmo delle spettrali movenze. Ne esiste una versione più tarda (n. 487).

**291. AL BALLETO. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut**  
ol/tl 69×49 f 1872 L.295

Colpito da una violenta luce, appare il balletto in una scena che è venuta allargandosi: la prima ballerina è ben definita e il viso riflette i lineamenti che risultano esasperati dal potente riflesso dei proiettori.

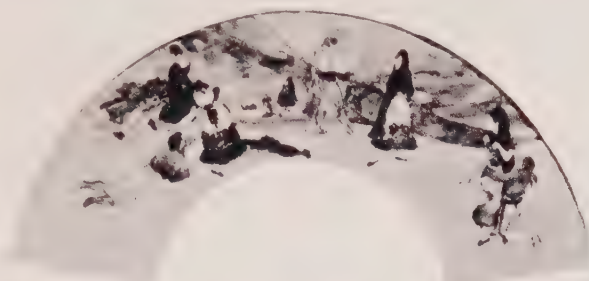
**292. SCUOLA DI BALLO DELL'OPÉRA. Parigi, Louvre**  
ol/tl 32×46 f 1872 L.298

Lentamente il pittore si concentra sul vario comporsi dei corpi delle danzatrici, sulla varietà di movimenti e gesti, e sullo sforzo richiesto dalla danza. Dal palcoscenico si passa al ridotto in cui si svolgono le prove: nel caso presente si tratta del ridotto di rue le Pelletier, sede della scuola di ballo dell'Opéra. L'impianto prospettico e spaziale rientra ancora nei canoni; la porta e lo specchio assumono una funzione di ampliamento dello spazio, la sedia e la ballerina di sinistra fungono da primo piano. Per la prima volta Degas si occupa dell'organizzazione spaziale di gruppi separati in un interno, dove ogni figura esegue un movimento differenziato. Un equili-

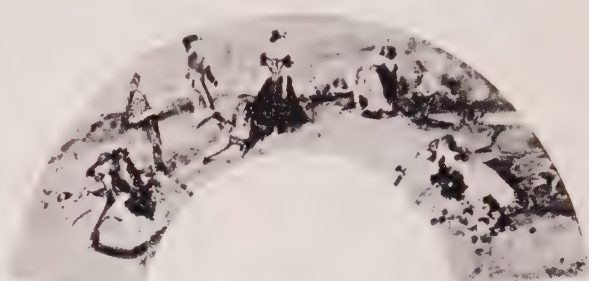
brio complesso e organicamente valutato determina la divisione dei gruppi; lo spazio interno viene suggerito dalle due pareti della stanza, non c'è una fonte di luce diretta, ma piuttosto una luce diffusa proveniente da destra. Il bianco degli abiti spumeggianti è posto in contrasto con le cinture e i nastri neri e colorati; recentemente si è stabilito che i colori di tali particolari sono frutto della fantasia dell'artista. Si notano 'pentimenti' nella figura del maestro e della ballerina di destra.

**293. DUE BALLERINE APPOGGiate ALLA BARRA**

ol tr/crt 22×27 1872 L.300bis  
Studio per il n. 292.



283



284



285 [Tav. IX]



286



287



288



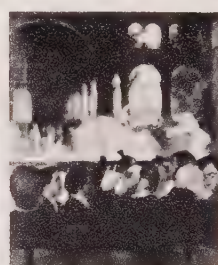
289 [Tav. XII]



290



291



292



293 [Tav. XIV]



294 [Tav. XXIV]



295



296



297



298

**294. BALLERINA IN PIEDI. Providence, propr. Brown**

ol tr/crt 28×22 1872 L.300  
Studio per il n. 292.

**295. BALLERINA SEDUTA**

ol tr/crt 28×22 1872 L.299  
Studio per il n. 292.

**296. IL 'FOYER'. New York, Metropolitan Museum**

ol/tv 19×27 f 1872 L.297

Stranamente, rileva Pickvance, non esistono studi preparatori né si scorgono 'pentimenti'. Rispetto alla coeva composizione analoga (n. 292), si è qui semplificato l'impianto architettonico, là volutamente ricercato, onde generare una maggiore profondità spaziale, per un più serrato raggruppamento delle figure. Compare per la prima volta l'innaffiatoio (in basso a sinistra), in seguito ricorrente quale elemento per la 'misurazione' dello spazio.



## Paesaggi (1869 circa)

Da un soggiorno di Degas presso i Manet, a Boulogne, nasce la maggior parte della presente serie di paesaggi: uno dei rari esempi in cui la natura diviene fonte unica d'ispirazione. È stato detto che "sembrano emergere dalla nebbia del ricordo o dell'immaginazione" [Fosca]; in effetti essi nascono dalla memoria del pittore, che non dipinge mai sui le motif, ma solamente nel chiuso interno dello studio registra le impressioni colte dall'occhio. Tale procedimento consente l'applicazione assoluta delle sue facoltà di sintesi, superando il particolare nell'essenzialità della resa atmosferica e strutturale del paesaggio, e anticipando soluzioni dell'astrattismo ancora di là da venire.



297



298



299



300



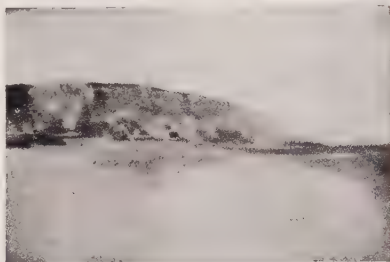
301



302



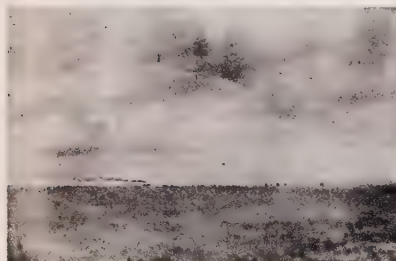
303



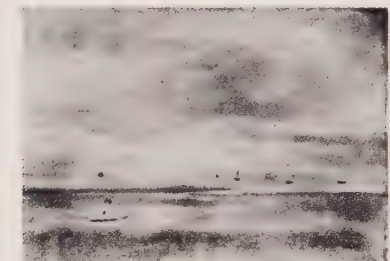
304



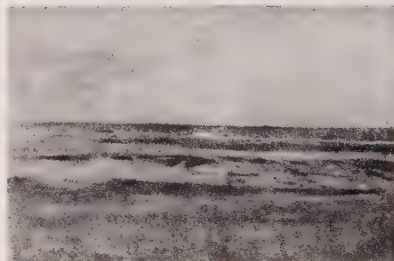
305



306



307



308



309



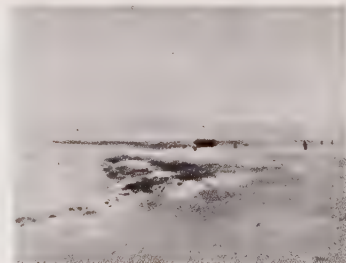
310



312



313



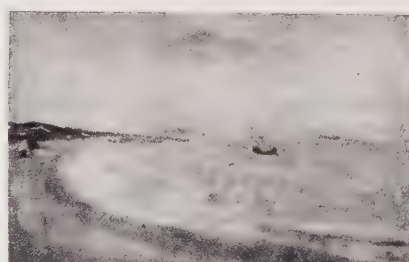
315



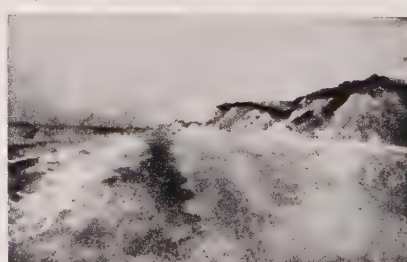
316



317



318



319

### 297. SCOGLIERA SUL MARE. Parigi, Louvre

past/crt 32×46 f d 1869  
L.199

### 298. MARINA CON LINGUA DI TERRA IN LONTANANZA

past/crt 23×32 f d 1869  
L.203

### 299. DUNE IN RIVA AL MARE

past/crt 21×32 f d 1869  
L.202

### 300. TRAMONTO

past/crt 23×31 1869 c L.220

### 301. MARINA CON CASE. Parigi, Louvre

past/crt 32×46 1869 c L.225

### 302. PIANORO CON CASE

past/crt 22×30 f 1869 c  
L.238

### 303. CASE AI PIEDI DI UN PROMONTORIO

past/crt 24×31 1869 c L.231

### 304. PROMONTORIO SUL MARE

past/crt 30×46 1869 c L.249

### 305. MARINA AL TRAMONTO

past/crt 24×31 1869 c  
L.240

### 306. MARINA CON IMBARCAZIONI ALL'ORIZZONTE. Parigi, Louvre

past/crt 31×46 1869 c L.226

### 307. SPIAGGIA CON BARCHE A VELA

past/crt 25×31 1869 c L.227

### 308. SPIAGGIA CON BASSA MAREA

past/crt 31×46 1869 c L.248

### 309. c.s.

past/crt 16×31 1869 c L.236

### 310. c.s.

past/crt 30×45 1869 c L.244

### 311. c.s.

past/crt 22×31 1869 c L.234

### 312. c.s.

past/crt 23×32 1869 c L.229

### 313. c.s.

past/crt 18×31 1869 c L.221

### 314. c.s.

past/crt 22×31 f d 1869 L.201



**315. SPIAGGIA CON BASSA MAREA, BARCA A VELA E FIGURE**

past/crt 22x30 f.d. 1869 L.200

**316. BARCA A VELA PRESSO UNA SPIAGGIA**

past/crt 22x33 1869 c. L.246

Lemoisne identifica l'ingresso del porto di Dives.

**317. MARINA CON BARCHE A VELA E FIGURE. Parigi, Louvre**

past/crt 30x46 1869 c. L.242

**318. SPIAGGIA CON BARCHE E FIGURE**

past/crt 33x49 1869 c. L.243

**319. SPIAGGIA CON ALTA MAREA**

past/crt 31x48 1869 c. L.253

**320. PESCHERECCI ALL'ENTRATA DI UN PORTO**

past/crt 23x33 1869 c. L.251

**321. SPIAGGIA CON BASSA MAREA E FIGURE**

past/crt 28x32 f.d. 1869 L.204

**322. SPIAGGIA CON FIGURE**

past/crt 24x26 1869 c. L.241

**323. c.s.**

past/crt 24x31 f.d. 1869 L.205

**324. CAVALIERI E ALTRE FIGURE IN RIVA AL MARE**

past/crt 47x33 1869 c. L.218

**325. CIELO NUVOLOSO**

past/crt 11x29 1869 c. L.237

**326. c.s. Parigi, Louvre**

past/crt 29x48 1869 c. L.219

**327. MARE CON CIELO NUVOLOSO**

past/crt 33x35 1869 c. L.224

**328. COLLI CON CASCINALI**

past/crt 32x47 1869 c. L.230

**329. ALTOPIANO CON FIGURE**

past/crt 33x46 1869 c. L.232

**330. PAESAGGIO COSTIERO CON CASE**

past/crt 23x32 1869 c. L.239

**331. DUNE IN RIVA AL MARE**

past/crt 25x33 1869 c. L.222

**332. ALTA MAREA**

past/crt 24x31 1869 c. L.223

**333. ESTUARIO MARINO**

past/crt 32x47 1869 c. L.228

**334. IN RIVA AL MARE**

past/crt 23x31 1869 c. L.245

**335. c.s.**

past/crt 16x31 1869 c. L.233

**336. FIGURE IN RIVA AL MARE**

past/crt 16x31 1869 c. L.235

**337. SCOGLIERA CON CASE**

past/crt 29x46 1869 c. L.217

**338. c.s.**

past/crt 31x47 1869 c. L.247

**339. BARCA SULLA SPIAGGIA**

past/crt 23x32 1869 c. L.250

**340. BAIA CON CASE**

past/crt 32x48 1869 c. L.252



321



322



323



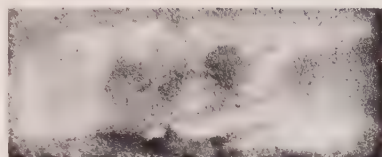
320



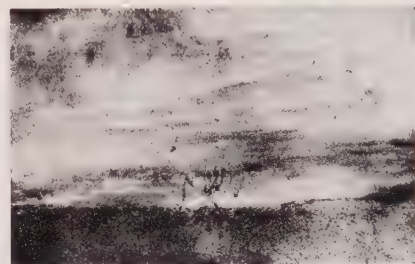
328



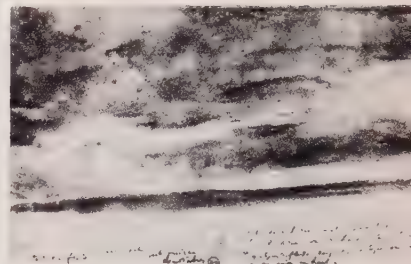
324



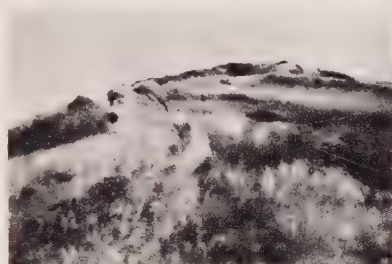
325



326



327



329



330



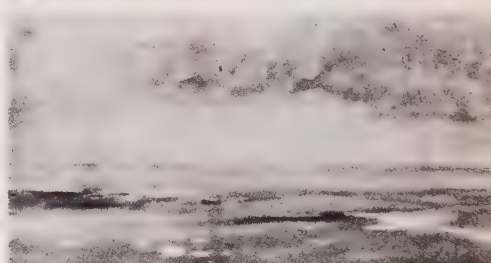
336



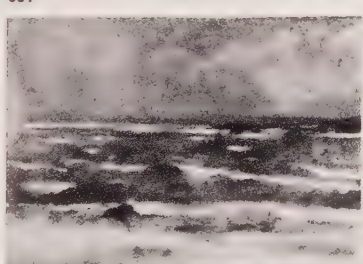
331



334



335



332



333



337



338



339



340



## Soggiorno in America (1872-1873)

L'amara esperienza della guerra, la consapevolezza della graduale perdita della vista, oltre a una certa insoddisfazione per l'instabilità politica e sociale, concorrono a persuadere Degas nella ricerca d'un diversivo nel viaggio in America, che compie col fratello René (ottobre 1872) per visitare l'altro fratello, Achille, e i parenti della madre, i Musson. Accolto calorosamente, sembra dapprima affascinato; ma presto rimane oppresso dal nuovo mondo, in cui, forse per la brevità del soggiorno, non riesce a inserirsi. Scrive a un amico (novembre): "Tutto mi attira qui, guardo tutto ... Niente mi piace più delle negre di ogni sfumatura che tengono fra le braccia bambini bianchi, co-

si bianchi ... Accumulo progetti che richiederebbero dieci vite per venire realizzati. Li abbandonerò tra sei settimane, senza rimpianto, per tornare a non lasciare più my home". L'esperienza americana non lascia una traccia decisiva nell'arte del pittore: gli elementi esotico-folclorici rimangono estranei alla sua produzione; anzi, è come se, abbagliato da una luce troppo intensa, cerchi di rifugiarsi negli studi degli interni, in cerca di elementi familiari. Esegue, così, ritratti di parenti, deplorando che alcuni si rifiutino di posare seriamente. Tornerà però a Parigi (marzo 1873) con una serie di capolavori.

**341. SIGNORA SEDUTA.** Parigi, Louvre  
ol/tl 75x54 f d 1872 L.305

L'effigiata è Estelle Musson, cugina di Degas e moglie del fratello René (si veda n. 355);

Rewald propone l'identificazione con M.me Challaire, amica dei Ducros e dei Millaudon. Esempio tipico di presentazione del modello umano come elemento subordinato ad altri: qui, in particolare, al vaso in primo piano e alla spalliera del divano, dove si appoggiano le dita, espresse con straordinaria tensione tattile, in probabile rapporto con la cecità della modella stessa. Vaso e fiori vennero ripresi dal pittore verso il 1895.

**342. ESTELLE DE GAS NATA MUSSON.** New Orleans, Isaac Delgado Museum of Art

ol/tl 100x137 1872 L.306

Degas aggiunge una striscia nella parte superiore e una in quella inferiore, che peraltro lasciò incompiuta; dopo la vendita *post mortem* ambedue vennero sopresse. Grazie a numerosi contributi, tra cui quello deter-

minante dei cittadini di New Orleans, nel 1965 il dipinto fu acquistato dall'Isaac Delgado Museum. Secondo la Boggs, il fiore in corrispondenza del grembo dell'effigiata alluderebbe alla sua prossima maternità. Si veda anche n. 355.

**343. ALLE CORSE: PRIMA DELLA PARTENZA**

ol/tl 26x34 f 1872-3 L.317

Per Lemoisne è il campo di corse di New Orleans, vicino alla casa dei Musson; per Reff si tratta dei dintorni di Parigi.

**344. ACHILLE DE GAS.** Minneapolis, propr. priv.

ol/pergamena 36x25 1872-3 L.307

L'effigiato (n. 124, 159, 345 e 356) dal 1866 si era stabilito a New Orleans, entrando in affari col fratello René.

**345. c.s.**

ol/crt 33x20 1872-3 L.308

**346. BAMBINI SEDUTI SULLA SOGLIA DI UNA CASA.** Copenhagen, Ordstrupgaardsamlingen  
ol/tl 60x75 f 1872-3 L.309

Le sagome dei nipoti di Degas (da destra, in piedi, Carrie Bell [si veda n. 348], Joe Balfour [si veda n. 349] seduta di schiena, Odile De Gas in fronte, davanti al fratello Pierre e, a sinistra, una governante) risultano appena accennate nell'ombra; sul fondo, il cane Vasco de Gama (così chiamato da Degas) appare nel giardino soleggiato antistante alla casa.

**347. INTERNO.** New York, propr. Horowitz

ol/tl 33x46 f 1872-3 L.312

Lemoisne pensa trattarsi della stanza di Degas nella casa dei Musson; secondo Reff, da un'indicazione di Brame, è un locale nel castello dei Valpincon a Mesnil Hubert.

**348. BAMBINA CON CAPPETTO BIANCO, IN FRONTE**

ol/tl 55x39 1872-3 L.311

Secondo Lemoisne è Carrie Bell, figlia di Mathilde Musson; per Rewald, Joe Balfour, figlia di Estelle Musson.

**349. BAMBINA SEDUTA, DI SCHIENA**

ol/tl 27x22 1872-3 L.310

Lemoisne identifica Joe Balfour, mentre Rewald pensa sia Carrie Bell (si veda n. 348).

**350. DONNA SEDUTA PRESSO UN BALCONE.** Copenhagen, propr. Hansen

past 64x76 1873 L.318

Per Lemoisne è Estelle Musson (n. 341, 342 e 355); Boggs e Byrnes ravvisano Mathilde Musson (1841-1878), moglie di William Bell e sorella di Estelle e Désirée (n. 352).

**351. TESTA FEMMINILE E ALTRA ABOZZATA.** New York, Metropolitan Museum

past/crt 63x57 f d 1873 L.319

Studio per il n. 350.

**352. DONNA IN VEGLIA**

ol/tl 89x71 1872-3 L.314

Si tratta probabilmente di Désirée Musson (1838-1902), figlia di Michel Musson, di cui Degas eseguì forse altri due ritratti (n. 353 e 354).

**353. DONNA APPOGGIATA A UN BRACCIO.** New York, propr. Loeb

ol/tl 65x47 f 1872-3 L.316

Per l'identificazione dell'effigiata, si vedano i n. 352 e 354.

**354. DONNA IN POLTRONA, ALL'APERTO**

ol/tl 33x41 1872-3 L.315

Forse da identificare con la modella del n. 353.

**355. DONNA SEDUTA, IN ABITO DI MUSSOLA.** Washington, National Gallery of Art

ol/tl 73x92 f 1872-3 L.313

Erroneamente identificata da Lemoisne con Mathilde Musson, per una comune somiglianza di tratti; più attendibilmente rico-



341 [Tav. XVIII]



342



344



345



343



346 [Tav. XIX]



347



348



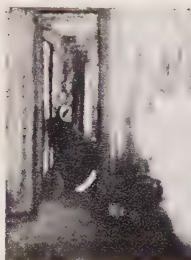
349



350



351



352



353



354



355



356 [Tav. XXVIII-XXIX]



357



358



359 [Tav. XXI]



nosciuta da Rewald, Boggs, Byrnes come Estelle De Gas (1843-1909; si vedano n. 341, 342, 350 e 351), figlia di Michel Musson, zio di Degas; sposata dapprima con David Balfour, rimasta presto vedova, sposò René De Gas, divenne quasi totalmente cieca, ebbe cinque figli e fu abbandonata dal marito nel 1878. È una delle opere più delicate e felicemente risolte del periodo americano. La simpatia del pittore per Estelle e l'ammirazione per la serenità con cui sopportava la sventura concorrono a conferire al ritratto una grazia pacata e malinconica, quasi fuori del tempo. La posa tranquilla e raccolta, col gesto delle braccia che sembra coprire lo stato di gravidanza, lo sguardo fisso degli occhi vuoti, l'ampia veste di mussola, soave come un tutù, che cela la figura e dona lievità alla forma, tutto è reso attraverso una luce tenera, pallida rosa argentea, che assorbe l'intera composizione e si solidifica nel fondo. Per un analogo trattamento della modella e della luce si può ricordare la *Lettura* di Manet.

### 356. INTERNO DELL'UFFICIO DEI MUSSON (RITRATTI IN UN UFFICIO A NEW ORLEANS). Pau, Musée des Beaux-Arts

ol/tl 74x92 f d "Nouvelle Orléans, 1873" L.320

Da New Orleans Degas scriveva (1873) all'amico Tissot (si veda n. 240): "Mi sono dedicato a un quadro assai vigoroso, destinato a Agnew [il mercante d'arte londinese], che lo dovrebbe collocare a Manchester: infatti, se mai un cottoniere ha desiderato trovare il suo pittore, doveva proprio imbattersi in me. Si tratta dell'interno di un ufficio di commercianti di cotone a New Orleans ... è una pittura incisiva quant'altre mai". L'intento di Degas era in fondo di eseguire un altro ritratto di famiglia (Rewald ha infatti riconosciuto Michel Musson nell'anziano signore in primo piano; all'estrema destra, il cassiere Livandais, chino sui registri; al centro, René De Gas, con il giornale "Times-Picayune"; il socio James Prestidge, seduto sullo sgabello mentre discute con un cliente, William Bell — marito di Mathilde Musson [n. 350] — seduto sul tavolo; Achille De Gas, appoggiato a una finestra, a sinistra), in cui i vari membri, però, inseriti in un ambiente diverso da quello domestico, risultassero intesi nelle occupazioni consuete. In uno spazio rigorosamente prospettico, il pittore costruisce un'architettura basata su una serie di rettangoli degradanti, disponendo le figure in una calcolata successione che concorre a dilatare l'effetto di profondità (già del resto pienamente conseguita attraverso l'inclinazione del pavimento e il punto di vista ribassato rispetto alla figura in primo piano). Si ha qui il risultato più coerente nell'ambito naturalistico di Degas: precisione, chiarezza, impersonalità, resa analitica di ogni particolare, tutto indica una verità non immemore dei maestri olandesi e convalidata dall'esperienza fotografica. La Boggs suggerisce che Degas abbia programmaticamente voluto adeguarsi al gusto inglese, in particolare di Tissot (si veda n. 240), Millais e Whistler. Il dipinto venne espo-

sto alla rassegna degli impressionisti del 1876, e fu la prima opera di Degas a entrare in un museo (1878).

### 357. RENÉ DE GAS

ol/crt 25x19 1873 L.322

Studio per il n. 356.

### 358. MERCANTE DI COTONE A NEW ORLEANS. Cambridge, Harvard University

ol/tl 60x73 1873 L.321

Studio per il n. 356.

### 359. PEDICURE. Parigi, Louvre

ol tr/crt tl 61x46 f d 1873 L.323

Si tratta forse di Joe Balfour (si vedano n. 346 e 349). Probabilmente dipinto alla fine del soggiorno a New Orleans, o al ritorno a Parigi: preludio agli studi di donne intente alla cura del proprio corpo.

*moli offerti dal mondo esterno, per sviscerarne le componenti essenziali, cercando tuttavia di conservare il più possibile l'istantaneità, la spontaneità, la folgorante immediatezza dell'impressione, attraverso una semplificazione di mezzi che ne facilitino la resa. C'è però in Degas il bisogno di conciliare la nuova visione con un rinnovato classicismo, attraverso il completo dominio di un solido mestiere e una sensibilità spaziale sempre alla ricerca di differenti soluzioni, che si avvale di svariate combinazioni prospettiche e impianti di rigorosa geometria, tali da fare di lui un "antenato del cubismo" [Francastel]. Degas si inserisce dunque nel processo di revisione e rinnovamento dei valori pittorici proprio dell'impressionismo, ma applicando il proprio spirito analitico, guidando la visione attraverso un processo mentale e mnemonico che ne solidifichi*

*sentazione del movimento. Si susseguono ritratti sempre più concordi con la visione impressionista: più fuggevoli, immediati, istantanei, a volte caricaturali; alternati da scene di potente realismo, di profonda malinconia o di cupo naturalismo. E da notare come l'artista adottasse sempre più spesso un tipo di composizione obliqua, suggerita probabilmente, in parte, dall'ambiente teatrale. Ai moltiplicarsi dei temi si aggiunge il variare delle tecniche: rinnova il procedimento del pastello con effetti sorprendenti, unendolo al guazzo, alla tempera e alla trementina, oppure ricorrendo a inalazioni umidificanti di vapor acqueo bollente e sovrapponendo vari strati di polvere con fissatori di sua preparazione. Inoltre, se non inventa il monotipo, come pure è stato asserito, lo impiega in modo tutto personale: con colori a olio o inchiostro da stampa egli disegnava*

Catton Rich nota che il pittore ha "presentato la stanza per angolo ai fini di suggerire una veduta istantanea, e ha colto un momento di sospensione con fedeltà quasi fotografica". Per Le-moisne e lo stesso Catton Rich la giovane di destra sarebbe Marguerite De Gas (n. 133, 134 e 241), sorella dell'artista, e fungerebbe da modella per ambedue le figure femminili; Byrnes propone l'identificazione con Estelle e Mathilde Musson (o Désirée) e René De Gas per la figura maschile, cosicché l'opera sarebbe stata eseguita a New Orleans.

### 362. ARTISTA NELL'ATELIER. Lisbona, Museo Gulbenkian

ol/tl 41x27 f 1873 c L.326

John Walker ravvisa Cézanne. Al pari di Courbet nel celebre *Atelier*, Degas sembra voler lanciare un messaggio che in par-



360 [Tav. XXV]



361



362



363



369



364



365



366



367



368

## Composizioni varie (1873-1878 circa)

Gli anni fra il 1873 e il '78 segnano una svolta decisiva: anni di ricerche febbrili, di continuo superamento di soluzioni in vista d'una ossessiva meta di perfezione. Al ritorno dall'America, l'artista si rituffa nella vita parigina, partecipando attivamente alle mostre degli impressionisti: a tutte, meno a quella dell'82, apportando l'elemento moderatore del proprio senso di classico equilibrio e provocando l'intervento di alcuni pittori amici (Lepic, Levert, Rouart e De Nittis, poi Mary Cassatt, Forain, Zandomenighi, Tilot, Raffaelli, Vidal e Bracquemond). Degas, tuttavia, si distingue profondamente dagli impressionisti, i cui intenti mostrò spesso di disapprovare; il plein air e lo studio della natura lo interessano marginalmente e solo per breve tempo. Non rimane però in disparte; egli realizza appieno la portata rivoluzionaria del movimento, cogliendone alcuni degli aspetti più sostanzialmente innovatori: il nuovo modo di guardare alla realtà, di concepirlo nel proprio senso dinamico, al massimo dell'osservazione diretta, oggettiva, in un atteggiamento di estrema penetrabilità a tutti i dati e gli sti-

la consistenza, forse più prossimo negli intenti a Cézanne e ad alcuni neo-impressionisti, che non a Monet o Renoir. Insomma, egli applica una propria forma di impressionismo scientifico-classico ai problemi e ai motivi che più lo interessano: meccanica del gesto, densità della luce negli interni, dinamica degli elementi colti nella vita d'ogni giorno; più tardi apparirà chiaro come anche il nuovo accordo luce-colore fosse stato da lui ben compreso. Le sue ricerche si applicano in particolare modo sulla Parigi notturna: scopre la vivacità del caffè-concerto, l'animazione della folla, la varietà dei gesti "professionali" delle cantanti, esasperati nella loro volgarità dalla ripetizione, ne coglie i visi appesantiti dal trucco teatrale, i tratti posti in risalto dai globi di luce artificiale; scopre il mondo delle maisons closes, rappresentandone le ospiti in una visione cruda e disincantata, come caricature di donne, stereotipate, con qualcosa di animalesco; inizia a studiare le bagnanti, con la distaccata curiosità fotografica che in lui è pressoché costante verso la donna; fissa con occhio acuto straricci o lavandaie, colte in momenti di sforzo, di pausa o di noia; continua a occuparsi di corse equestri, ma sempre più teso verso il dinamismo dell'animale, verso una simultanea varietà nella rappre-

su una lastra di metallo; in seguito, dopo sapienti asciugature, interveniva con un pennello o uno straccio, oppure con un fiammifero; a volte ricopriva interamente la lastra con inchiostro e asciugando qua e là otteneva i bianchi e i grigi; infine, applicato un foglio di carta umida sulla lastra, passava il tutto sotto un torchio per acquerforli. Il risultato era quasi sempre unico, però a volte otteneva una o due tirature più chiare, che rialzava o copriva a pastello. Vale la pena di ricordare che Degas era contrario al termine 'monotipo', preferendo chiamare tali esperimenti "disegni eseguiti con inchiostro grasso e stampati". Questa tecnica gli permetteva di conseguire in breve tempo una visione completa della composizione, su cui poteva poi lavorare rielaborando o modificando. È anche curioso notare che Degas presentò le inquiline delle maisons soltanto con monotipi: è l'unico tema, nell'opera sua, che risultò trattato costantemente con lo stesso mezzo.

### 360. SAVOIR-FAIRE. Providence, Rhode Island School of Design

ol/tl 61x46 f 1873 c L.333

### 361. PROVA DI CANTO. Washington, Dumbarton Oaks Research Library

ol/tl 81x65 1873 c L.331

te rimane oscuro, ma che in qualche modo potrebbe richiamare l'atteggiamento di taluni registi teatrali nei confronti dei personaggi, trattati se non proprio come burattini, almeno come "caratteri" di commedia dell'arte o, meglio, di sacra rappresentazione; e qui si potrebbe appunto intendere la visione come un dramma 'esemplare' della pittura, con l'artista — per noi, lo stesso Degas — che si apparta, si contrae quasi nell'angolo, fra opere impressioniste, avendo ai piedi la modella disarticolata, senza vitalità umana, con vesti dai colori variegati (che concorrono a rilevare il contrasto rispetto alla sua stessa figura quale appare nel dipinto in fondo a sinistra: insomma, la riprova dell'indipendenza con cui è stata utilizzata) in un'atmosfera di sospensione, d'attesa di un avvenimento che forse non accadrà. Vollard ricorda che, da Degas, le modelle "erano trattate un po' come bestioline".

### 363. SIGNORA IN PIEDI

temp 52x33 1873 c L.328

### 364. STIRATRICE

ol/tl 92x74 1873 c L.216

### 365. c.s.

past 1870-2 [?] L.277





370 [Tav. XXII]



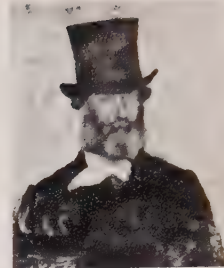
371



372 [Tav. XXVII]



373



380



374 [Tav. XXIII]



375



376



377



378



379



381



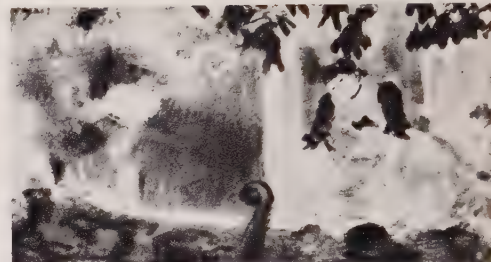
382



383



384



385



386 [Tav. XX]



387



388



389



390

366. c.s.  
ol/tl 70×70 1870-3 [?] L.276

367. STIRATRICE RIVOLTA A DESTRA. New York, propr. Barry Ryan  
ol/tl 22×18 f 1873 c L.329

368. STIRATRICE RIVOLTA A SINISTRA, IN CONTROLUCE. New York, Metropolitan Museum  
ol/tl 54×39 f 1874 c L.356

369. TESTA DI DONNA BRUNA. Londra, National Gallery  
ol/tl 17×19 1873 c L.330

370. GIOVANE DONNA IN POLTRONA. Londra, National Gallery  
ol/tl 70×55 1873 c L.327

Per Lemoine è Camilla Montejasi-Cicerale (1856-7 - 1928-9), cugina del pittore; la Boggs, in base a una fotografia, scorge invece Elena (1855-1921), sorella di Camilla.

371. EUGENE MANET. ... (U.S.A.), propr. priv.  
ol/tl 81×65 f 1874 L.339

Fratello del pittore Édouard, l'effigiato sposò (novembre 1874) Berthe Morisot. Pare che il ritratto sia stato eseguito nello studio di Degas, che volle però ambientarlo con un fondo marino in ricordo del soggiorno a Boulogne

372. GIOVANE DONNA IN POLTRONA (MALINCONIA). Washington, Phillips Collection  
ol/tl tv 19×24 f 1874 c L.357

È una delle rare volte in cui l'artista esprime esteriormente uno stato d'animo quale riflesso di un particolare momento psicologico, giungendo qui a un perfetto equilibrio fra indagine intimistica, singolare impianto compositivo, insolita presentazione del personaggio e originali ricerche luministiche. La tensione della figura posta in posizione forzata, la cui linea segue il profilo del divano, e la gradazione armonica di toni bruni e rossi concorrono a enfatizzare i tratti del viso battuti dai bagliori delle fiamme di un caminetto che non appare.

373. TESTA DI DONNA PAFFUTA. Londra, Tate Gallery  
ol/tl 32×26 f 1874 c L.355

374. STANZA DA LETTO CON UNA GIOVANE E UN UOMO ('LE VIOL'). Filadelfia, propr. McIlhenny  
ol/tl 81×116 f 1874 c L.348

In seguito a un incidente nell'atelier del pittore, venne riparato con l'aiuto di Chialiva e ripreso verso il 1900-5. Opera stupenda, in cui Degas riesce a superare l'elemento puramente aneddotico e certo retorico romanticismo, attraverso una com-

posizione spaziale di rara efficacia illuministica. L'atmosfera, carica di tensione, l'ostilità visibile tra i due personaggi, i colori bassi del primo piano, l'effetto della lampada a olio, la luce che colpisce parte della figura femminile, il candore della sua veste e della coperta del letto, in contrasto con la figura eretta, in ombra, dell'uomo, la disposizione degli oggetti e dei mobili onde riempire la separazione fra i due, tutto indica una potente ricerca di verità.

375. RITRATTO D'UOMO E FIGURA FEMMINILE  
ol/crt tl 41×27 1874 c L.353  
Studio per il n. 374.

376. DONNA DISCINTA  
ol tr/crt tl 30×21 1874 c L.350  
Studio per il n. 374.

377. DONNA SEMINUDA. Basilea, Kunstmuseum  
ol/crt tl 61×50 1874 c L.351  
Probabile studio per il n. 374.

378. TESTA D'UOMO BARBUTO, IN PROFILO  
past 34×27 1874 c L.349  
Studio per il n. 374.

379. UOMO IN PIEDI  
ol 35×27 1874 c L.352  
Studio per il n. 374.

380. LÉOPOLD LEVERT. New York, propr. priv.  
ol/tl 65×54 1874 c L.358

L'effigiato era un artista che partecipò alle prime tre esposizioni degli impressionisti; amico di Degas e di Rouart, era soprattutto noto disegnatore di costumi militari.

381. DONNA IN BRUNO  
past 62×45 1874 c L.347  
Potrebbe trattarsi di Mary Cassatt.

382. UOMO IN PIEDI CON CAPPELLO  
ol tr/crt 33×20 1874 c L.344

383. DONNA IN VESTAGLIA ROSSA. Washington, National Gallery  
ol/tl 98×80 1873-5 L.336

Secondo la Boggs sarebbe Victorine Meurent, modella di Manet in *Donna in rosa con pagallo*, opera che presenta somiglianze con questa, tuttavia più scultorea nella maggior semplificazione di forme e nella resa dell'ambiente, e di maggiore compattezza nel colore.

384. FANTINI A LONGCHAMP. Boston, Museum of Fine Arts  
ol/tl 30×40 f 1873-5 L.334  
La presentazione di cavalli avviene in modo nuovo: ciascun movimento è acutamente analiz-

zato e descritto, senza più approssimazioni o staticità. Degas forse non è immemore delle copie giovanili tratte dai cavalli di Benozzo Gozzoli (n. 34). Sul fondo, il monte Valerien e il colle di Boulogne. La vivacità dei colori a olio è da rapportare alla contemporanea pratica del pastello.

385. LA BÉCAT AL CAFFÈ-CONCERTO "LES AMBASSADEURS"  
past litografia f 12×21 1875 c L.372

Donata da Degas a Zacharian.

386. GIOVANE DONNA E UOMO A UNA SCRIVANIA (IL BRONCIO). New York, Metropolitan Museum  
ol/tl 32×46 f 1873-5 L.335

Scena intima, di concreta naturalezza, imperniata sulla tensione esistente tra la figura china e imbronciata dell'uomo (forse il padre) e il disinvolto atteggiamento della giovane (la figlia) appoggiata alla sedia. Accorgimento caratteristico di Degas è la stampa appesa alla parete, che tende a collegare le due teste e che, nella direzione dei cavalli raffigurati, realizza un movimento inverso a quello dei protagonisti, conferendo una interna dinamicità alla composizione. Ne è nota una versione posteriore (n. 684). Reff [1970] identifica l'effigiato in Duranty (n. 558).



**387. PAGANS CHE LEGGE, E IL PADRE DI DEGAS. ... (U.S.A.), propr. priv.**

ol/tl 81x84 1874 c [?] L.345

Per gli effigiati, si vedano i n. 255, 269 e 588. Sembra che una prima idea fosse di presentare Pagans, ormai invecchiato, mentre suonava il piano. La Boggs sposta la datazione al 1882, asserendo che per Degas Pagans era impensabile senza la presenza del padre che pertanto risulterebbe un "fantasma", essendo morto nel 1874. Opera incompiuta, d'impostazione compositiva assai curiosa.

**388. c.s. Filadelfia, Museum of Art**

ol 53x62 1874 c [?] L.346

Studio per il n. 387. Il padre di Degas appare qui "inghiottito" dai potenti e vigorosi colpi di pennello.

**389. DONNA SEDUTA. New York, Metropolitan Museum**

ol/crt 48x42 f d 1875 L.363

**390. BAMBINAIA IN RIVA AL MARE**

ol tr/crt tl 46x62 1875 c L.374

E uno dei rari esempi di *plein air* in Degas.

**391. PLACE DE LA CONCORDE A PARIGI**

ol/tl 79x118 f 1875 c L.368

Forse distrutto, comunque disperso da tempo. Originalissima e inconsueta cornice per dei ritratti, place de la Concorde, minuziosamente ricostruita (nel bordo terminale si scorge, come una sorta di "fregio" [Fosca], il ministero della Marina, l'inizio di rue de Rivoli, e la terrazza del Jeu-de-Pommes), per cogliere, quasi in un'accidentale istantanea il visconte Lepic (si vedano n. 259, 400 e 666), le figlie, il loro levriero e un occasionale passante, bruscamente tagliato a sinistra. E un modo nuovo per raggruppare i modelli, curioso e audace: le figure in primo piano risultano inserite in uno scorcio di sotto in su che si accorda solo parzialmente all'intelaiatura prospettica della piazza. La Boggs rileva addirittura che più che un dipinto sembra un fotomontaggio: non si tratta di uno spazio solido concepito per le figure, ma di uno spazio isolato, remoto da noi come dai personaggi che sembrano "tagliati e applicati". In realtà, è sufficiente pensare alla derivazione da una fotografia, con le caratteristiche aberrazioni visive derivanti dagli obiettivi allora in uso.

**392. HENRI ROUART DAVANTI AL PROPRIO STABILIMENTO. Pittsburgh, Carnegie Institute**

ol 65x50 1875 c L.373

Per l'effigiato, si vedano n. 280, 423, 1174 e 1175.

**393. M.ME JEANTAUD ALLO SPECCHIO**

ol/tl 70x84 f 1875 c L.371

M.me Jeantaud (si veda n. 432), moglie d'un amico di Degas (n. 270), era la cugina di Ludovic Lepic, per l'appunto conosciuto dall'artista in casa Jeantaud. Secondo artifici risalenti almeno al sec. XVI, il pittore ricorre allo specchio per presentare l'elegante modello di profilo e di fronte; però la soluzione va ben oltre, deter-

minando una resa spaziale di straordinaria complessità.

**394. M.ME DE RUTTE**

ol/tl 62x50 f 1875 c L.369

L'effigiata era la sorella dei pittori Emmanuel e Jean Benner, amici di Degas. La presentazione del modello rammenta il n. 341, ma qui la stesura è più sommaria: una sorta di astrazione che limita la resa analitica, una sintesi di elementi, intesa a una maggior caratterizzazione.

**395. GIOVANE DONNA CON MANO ALLA BOCCA**

ol/tl 42x33 f 1875 c L.370

**396. CONTADINE CHE SI LAVANO IN MARE, DI SERA**

ol/tl 65x81 1875-6 L.377

Esposto nella seconda esposizione degli impressionisti (1876) e nella terza (1877).

**397. DONNE CHE SI PETTINANO. Washington, Phillips Collection**

ol tr/crt tl 31x45 f 1875-6 L.376

Altro *plein air*, in cui l'accento è posto sul personaggio: tre studi di pose differenti della medesima modella, vista da angolazioni diverse e che sembra preludere a sequenze cinematografiche.

**398. ALLA BORSA**

past/crt 72x58 f 1876 L.392

Appaiono, al centro, Ernest May e M. Bolâtre. Il tema della borsa, di evidente attualità, era stato trattato come motivo parodistico da Daumier in una litografia (*Robert Macaire Bourcier*) che rammenta questa e un'altra opera (n. 454) di Degas, allora attratto dalla caricatura.

**399. 'L'ABSINTHE'. Parigi, Louvre**

ol/tl 92x68 f 1876 L.393

Posarono la bella attrice Ellen Andrée, che si prestò a trasformarsi nella figura inebetita della donna, e Marcellin Desboutin (1823-1902; si veda n. 400), pittore amico di Degas. Ambiente, la *terrace* del caffè della "Nouvelle Athènes", dal 1876 nuovo centro delle animate discussioni degli impressionisti rimasti a Parigi. Fra le *tranches de vie* di Degas, questa è senza dubbio una delle più acutamente penetrate. Catton Rich osserva che in quest'opera "l'impianto compositivo è tra le invenzioni più brillanti di Degas. Dalle stampe giapponesi aveva preso la disposizione a zig-zag della linea che muovendo dalla base del quadro, attraverso le superfici nude delle tavole, conduce rapidamente in profondità ... l'impiego sorprendente di prospettive multiple crea una singolare tensione". La luce è resa attraverso curiosi giochi di ombre, riflessi e trasparenze, avvertibili in particolar modo nel vetro della bottiglia e dei bicchieri e nello specchio. Degas si basa come sempre sul contrasto psicologico dei due personaggi, inerte lei, indifferente lui, vicini, ma remoti l'uno dall'altra; tuttavia, non c'è nulla di aneddotico: si tratta di un *flash* impressionista su un aspetto della vita contemporanea. L'opera venne presentata all'esposizione impressionista del 1876; in seguito, venduta ad A. Kay, fu esposta a Londra (1893), susci-

tando enorme scandalo; venne difesa dagli artisti più aperti, quali William Sickert e George Moore, ma Kay la vendette a Isaac de Camondo; e tornò così in Francia.

**400. DESBOUTIN E LEPIC. Nizza, Musées Municipaux (in deposito)**

ol/tl 72x81 1876 c L.395

Per gli effigiati, si vedano n. 259, 391 e 666.

**401. HENRI DE GAS CON LA NIPOTE LUCY. Chicago, Art Institute.**

ol/tl 96x113 1876 c L.394

Lucy De Gas (1867-1909) divenne (1870), alla morte del padre, Edouard (zio del pittore), pupilla dello zio Achille De Gas (1812-1875), poi di Henri De Gas (1809-1879) e più tardi della sorella dell'artista, Thérèse Morbilli. Walker ha sottolineato come la posizione del capo di Lucy ricordi quella delle Madonne del Perugino copiate in giovinezza (n. 3).

**402. QUATTRO CAVALIERI**

ol/crt 37x24 1875-7 L.383

Ne è noto uno studio di uno solo dei cavalieri in L.383 bis.

**403. TRE CAVALIERI**

ol/tv 36x46 1875-7 L.384

**404. DUE CAVALIERI. Parigi, Louvre**

ol tr/crt 25x34 1875-7 L.382

**405. JÉRÔME OTTOZ**

ol/tl 46x37 1875-7 L.378

L'effigiato era il mercante di colori di Degas.

**406. CAVALLO. Glasgow, Art Gallery and Museum**

ol/tv 23x33 1873-8 L.338

**407. M. BRANDON**

ol/tl 49x32 f 1874-8 L.360

È il padre del pittore Edouard Brandon (1831-1897), amico di Degas e suo ammiratore.

**408. STIRATRICE RIVOLTA A SINISTRA**

ol tr/tl 45x54 f 1874-8 L.361

**409. CARLO PELLEGRINI. Londra, Tate Gallery**

acq past ol 61x33 f s 1876-7 L.407

Pellegrini (1838-1889) — cui è rivolta la dedica "à lui, Degas" — era un disegnatore caricaturista che, stabilitosi a Londra, collaborava a "Vanity Fair" con lo pseudonimo di Ape. Ronald Alley ha dimostrato che Degas si servì, per quest'opera, di una caricatura dello stesso Pellegrini, apparsa in "Vanity Fair" (agosto 1875).

**410. SPIAGGIA CON BAMBINA PETTINATA DALLA GOVERNANTE. Londra, National Gallery**

ol tr/crt 46x81 f 1876-7 L.406

Ancora un *plein air*, dove però Degas è soprattutto attratto dall'arabesco formato dai corpi e dagli abiti, dai contrasti dei neri e bruni del colore dorato della sabbia. Il tema balneare è soltanto un pretesto, dato l'evidente stacco tra il primo piano e il fondo.

**411. AL CAFFÈ-CONCERTO. Washington, Corcoran Gallery of Art**



391



392



393



394



395



397 [Tav. XXX]



398



399



400 [Tav. XXXVI]



401



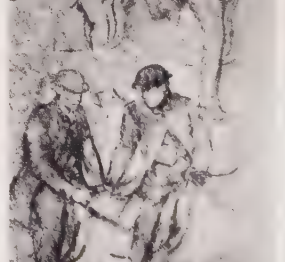
402



403



404



405



406





405



406



407



408



410



411



412



414



415



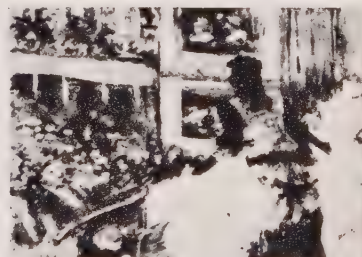
423



416



417



418



419



420



421



422



424



427



428



409

mon past 23,5x43 f 1876-7 L.404

Erroneamente considerato pastello su litografia; si tratta di una seconda prova di monotipo totalmente ripresa a pastello [Parry Janis]. La cantante è circondata dalle altre artiste in attesa di esibirsi; è curioso notare il particolare dei *bouquets* che venivano inviati con i doni dagli ammiratori: l'esibizione di essi in scena significava accettarne gli omaggi. Effetti prodigiosi di colore derivano dal contrasto tra la sagoma della cantante in primo piano e le vesti variopinte delle altre. Degas accrebbe il formato del monotipo aggiungendo una striscia in alto: modificò così le capigliature delle cantanti.

412. c.s.  
ol tr/tl 83x75 1875-7 L. 381

413. **AL CAFFÈ-CONCERTO "LES AMBASSADEURS".** Lione, Musée des Beaux Arts  
mon past 37x27 f 1875-7 L.405

L'accento è sempre più posto sul colore e sugli insoliti effetti luministici; la figura della cantante è colta di scorcio, in un'attitudine molto teatrale, col braccio sinistro avanzato verso il pubblico, riprendendo il motivo dei lampioni alle spalle, in modo da determinare un forte accento di profondità.

414. **LA "CANZONE DEL CANE" AL CAFFÈ-CONCERTO.** New York, propr. Havemeyer  
ol tr past 55x45 f 1875-7 L.380

Un fondo verde cupo, qua e là ravvivato dai globi elettrici, la chiassosa folla degli spettatori, appena accennata, attraverso una sintesi di particolari significativi, quali un ventaglio, un cappellino o vaghe sagome mobili; il massimo della maestria è raggiunto nella figura della cantante, ricavata per sola forza di luci, che ne sottolineano l'atteggiamento inteso a imitare il cane cui si ispira la canzone allora in voga. I richiami all'arte giapponese sono evidenti.

415. **FUMATORE DI PIPA SEDUTO.**  
ol/tl 40x54 1873-9 L.337

416. **CORISTI ALL'OPERA.** Parigi, Louvre  
mon past 29x30 f 1877 L.420

L'elemento caricaturale ha qui qualcosa di amaro, di esasperato, nelle smorfie e nei gesti teatrali; una luce violenta proveniente dal basso colpisce le immagini, deforma i visi, contribuisce a confondere l'accavallarsi di braccia e di gambe.

417. **PIANISTA E CANTANTE.**  
mon past 16x12 1877 c L.437

418. **DUETTO ALL'OPERA.** Basilea, propr. von Hirsch  
mon past 11x16 f 1877 c L.433

419. **M.LLE MALO.** Washington, National Gallery  
ol/tl 81x65 1877 c L.441

Dei numerosi ritratti eseguiti a M.lle Malo (n. 420, 421 e 422), ballerina dell'Opéra, questo è forse il più sensibile, delicato e ampio. A un'armonia di colo-

ri bruni viene contrapposta una "esplosione insolita di luce" [Catton Rich], costituita dai fiori che mettono in risalto i tratti interessanti del modellato scultoreo del viso.

420. c.s. Detroit, Institute of Arts  
ol/tl 65x54 1877 c L.442

421. c.s.  
ol/crt 30x25 1877 c L.443

422. c.s. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts  
past 46x38 f 1877 c L.444  
La tecnica del pastello a tratteggio fa qui una delle prime apparizioni in Degas.

423. **HENRI ROUART E LA FIGLIA HELENE.** New York, propr. Heinemann  
ol/tl 65x77 1877 c L.424

Evidenti i rapporti con l'opera di Cézanne.

424. **COPPIA IN UN PALCO DI TEATRO.** Washington, Corcoran Gallery of Art  
mon past 16x12 f 1877 c L.434

425. **DONNA CON BINOCOLO.** Dresda, Gemäldegalerie  
ol tr/crt 48x32 f 1877 c L.431

Si vedano i n. 232, 263 e 264.

426. **DONNA CHE SI AGGIUSTA I CAPELLI ALLO SPECCHIO.**  
ol/tl 46x32 1877 c L.436

427. **DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO E DOMESTICA CON ACCAPPATOIO.** Parigi, Louvre  
mon past 23x31 f 1877 L.422

428. c.s.  
mon past 17x28 f 1877 c L.423

429. **DONNA CHE SI INFILA I GUANTI.** Detroit, propr. Kunzler  
ol/tl 61x47 f 1877 c L.438

430. **DONNE DAVANTI A UN CAFFÈ, DI SERA.** Parigi, Louvre  
mon past 41x60 f 1877 L.419

Nell'inconsueto impianto compositivo rigidamente geometrico, sezionati da pilastri verticali, di cui uno taglia a metà una figura, contrapposti alle linee ondulate dei personaggi e delle sedie, una piccante *tranche de vie*. Rivière ["L'impressionniste" 1877] scriveva: "Degas è un osservatore, non cerca mai esagerazioni, l'effetto è raggiunto sempre attraverso la realtà stessa, senza calature: questo fa di lui lo storico più prezioso delle scene che ci mostra. Ecco alcune donne sulla soglia di un caffè, di sera; ce n'è una che fa schioccare l'unghia contro i denti, dicendo: 'Nemmeno questo ...'. Sul fondo, il *boulevard*, dove il traffico va diminuendo lentamente. E ancora una straordinaria pagina di storia".

431. **DONNA AL CAFFÈ.** New York, propr. Stralem  
mon past 12x16 f 1877 L.417

432. **M.ME JEANTAUD IN POLTRONA, CON DUE CANI.**  
ol/tl 80x74 f 1877 c L.440  
Per l'effigiata, si veda n. 393





425



426



429



430



431



433



432



434



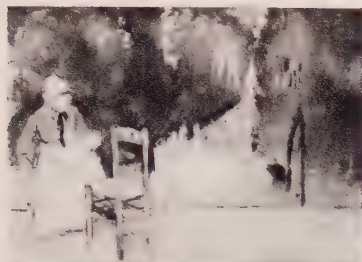
435 [Tav. XXXV]



436 [Tav. XXXIII]



437 [Tav. XXXVII]



438



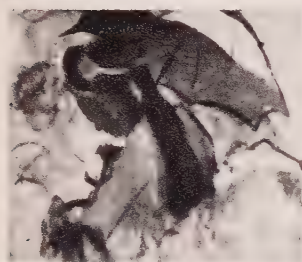
440



441



442



439



443



444 [Tav. XXXIV]



445



446



447



448 [Tav. XLI]



449



450



451



452

**433. ALFRED NIAUDET**  
ol/tl 36x32 f 1877 c L.439

La firma non risulta contemporanea del dipinto. L'effigiato era cugino di M.me Halévy. Passato per una vendita al Palais Galliera di Parigi il 30 marzo 1968 (770.000 franchi).

**434. ALLE CORSE: SPETTATORE E FANTINI**  
ol 32x41 f 1875-8 L.387

La composizione si basa su una simultaneità di movimenti vivacemente contrapposti ed esaltati dal sotto in su della figura in primo piano. Altra versione al n. 460.

**435. DONNA IN NERO. Stoccolma, Nationalmuseum**  
ol 60x51 f 1875-8 L.386

**436. DONNA ALLA FINESTRA. Londra, Courtauld Institute Galleries**

ol/crt 62x46 f 1875-8 L.385  
La firma è ripetuta due volte.

**437. DUE LAVANDAIE. New York, propr. Sachs**  
ol tr/crt tl 46x61 f 1876-8 L.410

Già Daumier e Gavarni avevano trattato il tema delle lavandaie gravate da pesanti cesti, ma non è lo sforzo che interessa Degas, sì il controbilanciarsi delle due figure in una situazione analoga a quella del n. 496.

**438. BALIA CON BAMBINO IN UN PARCO**  
ol/tl 65x92 1876-80 L.416

L'ambientazione viene talora identificata col giardino del Luxembourg.

**439. DONNA CON OMBRELLO**  
ol tr 75x85 1876-80 L.414

**440. DOSSO ALBERATO**  
past f s 1876-80 L.413  
Reca la dedica "à M. Charpentier".

**441. PAESAGGIO COLLINOSO CON ALBERI**  
ol/tl 37x52 f 1876-80 L.412

**442. PIANORO CON ALBERI**  
ol/tl 26x39 1876-80 L.411

**443. BUSTO DI SIGNORA**  
ol/tl 46x38 f 1876-80 L.415

**444. DONNA CON CANE. Oslo, Nasjonalgalleriet**  
ol/tl 39x48 1875-80 L.390

Originalità, sintesi, spigliatezza, immediatezza, ottenute attraverso un pannelleggiare tenero e una linearità mobilissima, sono le caratteristiche che fanno di quest'opera una delle più fresche e anticonformiste di Degas.

**445. BUSTO MASCHILE. Boston, Museum of Fine Arts**  
ol/tl 55x46 1875-80 L.389

**446. DUE SIGNORE ALLE CORSE**  
ol/tl 19x24 f 1878 c L.495

**447. BUSTO DI DONNA IN PROFILLO. Worchester, Art Museum**  
ol/tl 1878 c L.489

**448. CANTANTE DI CAFFÈ-CONCERTO CON GUANTO. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum**  
past temp/tl 53x41 f 1878 L.478 bis

Sempre teso a concentrare la visione, Degas punta l'obiettivo su un primo piano quasi cinematografico della cantante, fissata in un momento tipico, in un gesto efficace ed eloquente: la bocca aperta, la mano col guanto nero (motivo poi ripreso da Toulouse-Lautrec); in un

contrasto di neri e di tinte tenui che accentua l'originalità della composizione. Il processo di sintesi è rivelato dal confronto stesso con le opere preparatorie (n. 447 e 448).

**449. c.s. Chicago, Art Institute**  
past 54x46 f 1878 L.477

**450. c.s. Copenhagen, propr. Hansen**  
past/crt 63x49 f 1878 L.478

**451. DONNA NUDA CHE SI PETTINA, E UOMO SEDUTO. New York, propr. Ittleson**  
mon past 21x16 f 1877-9 L.456

**452. LA BECAT AL CAFFÈ-CONCERTO "LES AMBASSADEURS"**  
mon past 16x18 f 1877-9 L.458

**453. AL CAFFÈ-CONCERTO**  
mon past 12x16 1877-9 L.455





453



454



455



456



457



458



459



460 [Tav. XLV]



461



462

108

**454. ALLA BORSA.** Parigi, Louvre  
ol/tl 100x82 1878-9 L.499  
Tema analogo a quello del n. 398.

**455. SIGNORA AFFACCIATA AL LOGGIONE**  
ol/tl 33x25 1877-80 L.466

**456. SIGNORA IN UN MUSEO**  
ol/tl 81x75 1877-80 L.465

**457. DUE SIGNORE IN UN MUSEO.** Parigi, propr. Wildenstein  
ol/tl 90x67 1877-80 L.464

**458. DUE DONNE AL CAFFÈ.** Cambridge, Fitzwilliam Museum  
ol/tl 65x54 1877-80 L.467

**459. CANTANTE DI CAFFÈ-CONCERTO**  
mon past 16x11 f 1877-80 L.462

**460. CARROZZA ALLE CORSE.** Parigi, Louvre  
ol/tl 66x82 f 1877-80 L.461  
Rispetto alla precedente versione (n. 434), lo spazio risulta ampliato e l'insieme realizzato in una visione più compiuta, pur nella presenza di motivi in comune, quali lo scarto del cavallo a sinistra, ma qui posto in relazione al movimento del treno sul fondo.

**461. DONNA CON CAPPELLO**

**E SCIARPA.** Filadelfia, propr. Sachs  
ol/tl 61x50 1877-80 L.463

**462. BUSTO FEMMINILE**  
past 37x27 1878-80 L.501

## Balletto (1873-1878)

Degas dedica, in particolar modo in questi anni, un'assidua, meticolosa attenzione al balletto: vaga tra le scene dell'Opéra e visita le classi di danza, ove i "rats", le ragazze del balletto, compiono estenuanti esercizi ritmici. L'incendio dell'Opéra nel 1873 costituisce per lui un motivo di vera sofferenza; si trasferisce nella nuova sede, eseguendo incessantemente studi e disegni che utilizza ed elabora nell'atelier. Gradualmente, la visione tende a spostarsi dalle vedute d'insieme a gruppi isolati, consapevolmente distribuiti ed equilibrati, riunendo elementi diversi studiati separatamente: pose, gesti che si contrastano o si equilibrano, momenti di pausa, attimi in cui la stasi si sviluppa in moto, "passi" che si arrestano e divengono inerzia: un mondo in cui "il riposo non ha posto; l'immobilità è una cosa costretta, uno stato di passaggio e quasi di violenza, mentre i balzi, ... lo stare sulle punte, lo

di volteggiare in slanci vertiginosi, o mentre si inchinano con grazia verso il pubblico, esibendo bouquets variegati, investite dai riflettori in un turbine di colori e luci, esaltate dalle iridescenze del pastello con esiti fascinosamente magici. E come se, affrancato da incertezze e timori, Degas si sentisse ormai sicuro del proprio mestiere e libero di variare all'infinito la propria visione.

**463. DUE BALLERINE IN ESERCIZIO E UNA SEDUTA**  
ol/tl 46x61 1873 c L.332

**464. BALLERINE IN ESERCIZIO DAVANTI A UNA FINESTRA.** Parigi, propr. priv.  
ol/tl 27x22 f 1873 c L.324

Sono fissati due motivi in seguito ricorrenti singolarmente una ballerina sulle punte, e una che si allaccia la scarpetta. La ballerina di sinistra riapparirà nei n. 490, 491; l'effetto luminoso verrà ripreso nel n. 505.

**465. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA UNA SCARPETTA**  
ol tr/crt 28x20 d 1873 L.325

Reca l'annotazione: "D'après Gaujelin, 1873". Studio per il n. 464.

**466. PROVA DI BALLETO IN SCENA.** New York, Metropolitan Museum  
ol tr/crt tl 53x72 f 1873-4 L.400

Dall'alto di un palco di proskenio Degas ha fissato in tre diverse versioni la prova del balletto sulla scena, momento di particolare interesse in quanto gli rende possibile conglobare differenti aspetti e atteggiamenti delle protagoniste. Secondo Moore, la presente versione fu forse concepita come disegno a penna per una vignetta sull'"Illustrated London News", però rifiutato e poi rielaborato da Degas mescolando varie tecniche. L'opera venne acquistata da William Sickert ed esposta a Londra nel novembre 1891. Secondo Pickvance, questa versione precederebbe quella del Louvre (n. 470): quest'ultima risulterebbe frutto di correzioni e ripensamenti della prima idea; mentre la versione n. 469 sarebbe servita da copia per il disegno destinato all'"Illustrated London News".

**467. BALLERINA CON BRACCIA DIETRO LA NUCA**  
ol tr/crt 54x45 1873-4 L.402  
Studio per il n. 466.

**468. BALLERINA CON BRACCIA ALZATO**  
ol tr 59x46 1873-4 L.401  
Studio per il n. 466.

**469. PROVA DI BALLETO IN SCENA.** New York, Metropolitan Museum  
past/crt 52x71 f 1873-4 L.498



463



464



465



471



477



478



466



467



468



469



470 [Tav. XXVI]



Delle tre versioni (si veda ai n. 466 e 470) è la più riuscita, la più ampia e sintetica. La tensione del corpo e la sparpagliata ampiezza del tutù della ballerina in primo piano, oltre le linee curve continuamente ripetute, contribuiscono ad accrescere la dinamica interna della composizione: a costo di qualche spunto caricaturale, rilevabile nel maestro di ballo, per esempio, o nella ballerina che gli sta dietro. L'effetto luministico è ottenuto attraverso il contrappunto delle luci dei riflettori e la zona d'ombra del palcoscenico vuoto nel fondo.

#### 470. c.s. Parigi, Louvre

tl 66x82 f 1873-4 L.340

Le due ballerine a destra sono riprese nel n. 472. In questa versione (si veda ai n. 466 e 469) si notano una maggior tendenza descrittiva e un'analisi più dettagliata.

#### 471. DUE BALLERINE IN RIPOSO

past 46x32 f d 1874 L.343

Probabile 'prima idea' per il n. 479.

#### 472. DUE BALLERINE IN SCENA. Londra, Courtauld Institute Galleries

ol/tl 62x46 f 1874 c L.425

Secondo Pickvance, un particolare del n. 470 fornì la base di quest'opera, con l'aggiunta di decorazioni floreali. Lo studioso, pur considerando la stesura più libera, data l'opera al 1874, asserendo che fu esposta a Londra nel 1874, ove l'acquistò Henry Hill.

#### 473. BALLERINA IN FRONTE

past 63x48 1874 c L.427

Studio per il n. 472. La stessa posa ricompare nel n. 757.

#### 474. c.s.

past f 1874 c L.429

#### 475. c.s.

past 49x62 1874 c L.428

#### 476. BALLERINA SULLE PUNTE, RIVOLTA A DESTRA

past 41x29 f 1874 c L.426

Studio per il n. 472.

#### 477. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA LA CINTURA

acq guaz/crt 55x38 f 1874-5 L.359

Temi analoghi, ai n. 515 e 786.

#### 478. BALLERINA DI SCHIENA carb past 31x23 1874-5 L.354

#### 479. LEZIONE DI DANZA. Parigi, Louvre

ol/tl 85x75 f 1875 c L.341

La ballerina seduta sul piano è stata inserita più tardi per intensificare la profondità dello spazio, aggiungendo una nuova linea di fuga alle già numerose costituite dalla cornice delle pareti e dalle diagonali del pavimento. L'opera presenta caratteristiche in comune col n. 488: forse, ancora il ridotto di rue Le Pelletier, prima dell'incendio.

#### 480. BALLERINA CON GOMITI ALZATI

ol/tl 40x32 1874-5 L.342

'Prima idea' non utilizzata per il n. 479.

#### 481. IL MAESTRO PERROT. Fildelfia, propr. McIlhenny

ol tr/crt 48x30 f d 1875 L.364

Studio per il n. 479. La figura del maestro di ballo appare, variamente girata, in altre composizioni (n. 479, 485, 488 e 494).

#### 482. IL MAESTRO PERROT SEDUTO

ol/tv 35x26 s 1875 c L.366

Reca l'iscrizione: "Le danseur Perrot". Si veda n. 481.

#### 483. MAESTRO DI BALLO

acq 44x25 1875 c L.367 bis

Altra probabile figurazione di Perrot (n. 481).

#### 484. UOMO A MEZZA FIGURA

past 64x36 1875 c L.367

Probabilmente si tratta del maestro Perrot (si veda n. 481)

#### 485. PROVA DI BALLETO IN SCENA, CON MAESTRO. ... (U.S.A.), propr. priv.

mon past guaz 55x68 f 1875 c L.365

Pickvance definisce l'opera un "ibrido" in quanto composta di vari elementi che appaiono in altre: la prima ballerina è la medesima figura, ma rovesciata, del n. 472; il maestro di ballo corrisponde, girato a destra, a quello del n. 479; la ballerina piegata è la stessa del n. 490.

#### 486. PROVA DI BALLETO IN UN RIDOTTO COLONNATO

ol 40x54 f 1875 c L.362

La presentazione delle ballerine nel ridotto avviene in una ennesima variante, che si avvale d'una struttura geometrica ben precisa e di un potente controllo. Pickvance suggerisce che si tratti del solito ridotto di rue Le Pelletier, in cui Degas introduce elementi nuovi per variare l'usuale ambientazione. Ne è noto uno studio di due singole ballerine (L.362 bis).

#### 487. AL BALLETO DEL "ROBERT LE DIABLE". Londra, Victoria and Albert Museum

ol/tl 75x81 f 1876 L.391

Replica del n. 290. Vi appaiono Lepic, Hocht, Dihau.

#### 488. SCUOLA DI BALLO. New York, propr. Payne Bingham

ol/tl 83x76 f 1876 c L.397

Replica con varianti del n. 479.

#### 489. PROVA DI BALLETO, CON VIOLINISTA. New York, propr. Webb

ol temp/tl 43x57 f 1876 c L.399

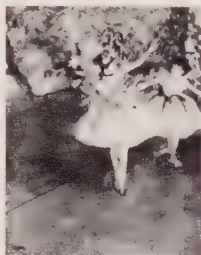
#### 490. SCUOLA DI BALLO, CON SCALA A CHIOCCIOLA. Washington, Corcoran Gallery of Art

ol/tl f 1876 c L.398

Si tratta di una delle composizioni più complesse, fra quelle relative alle lezioni di danza. Al numero considerevole di ballerine corrisponde una grande varietà di pose e di gesti; l'impianto spaziale si avvale anche dell'apertura di una seconda stanza, che ha la funzione non solo di approfondire lo spazio, ma di contrapporre la zona di luce del fondo alla penombra dell'altra. Nella composizione appare inoltre la scala a chiocciola, all'estremità della tela e bruscamente tagliata in modo da offrire una visione parziale delle gambe e dei tutù delle ballerine. Alla morte dell'artista venne trovata, nel suo studio, una scala simile a questa. Il medesimo motivo riapparirà nel n. 502.

491. BALLERINE NEL RIDOTTO

past 30x21 f 1875-6 L.375



472



473



474



475



476



479 [Tav. XXXI]



480



481



482



483



484



485



486



487 [Tav. XL]



488



489



490



491



492



493



494



495





496



497 [Tav. XXXIX]



498



499 [Tav. XXXVIII]



500



501



502



503



504



505



506



507



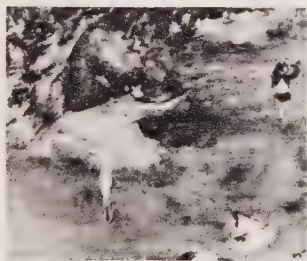
509 [Tav. XLIII]



510



511



508



512



513



514



515

Probabile studio per il n. 490. Passato per l'asta londinese di Sotheby del 2 luglio 1969.

**492. BALLERINA ALLA BARRA.** Parigi, propr. Wildenstein  
past carb 46x29 1875-6 L.379  
Studio per i n. 489, 490.

**493. LEZIONE DI DANZA**  
past 57x70 f 1876 c L.396  
La ballerina centrale sulle punte verrà ripresa, girata a destra, nel n. 505.

**494. c.s.**  
past 43x79 f 1876 c L.403  
Presenta elementi in comune col n. 488.

**495. BALLERINA PIEGATA A SINISTRA CHE SI AGGIUSTA UNA SCARPETTA**  
ol/tr/crt 40x32 f 1875-8 L.388

**496. DUE BALLERINE ALLA**

**BARRA.** New York, propr. De Hauke  
ol tr/crt 48x63 f 1876-7 L.409  
Studio per il n. 497, realizzato su carta verde con poche pennellate: vigorosa, sintetica visione di straordinaria efficacia.

**497. c.s.** New York, Metropolitan Museum  
ol tr/tl 74x80 f 1876-7 L.408

**498. BALLERINA ALLA BARRA**  
past 20x22 f 1876-7 L.421  
Probabile studio per il n. 497.

**499. BALLERINA CON MAZZO DI FIORI.** Parigi, Louvre  
ol tr past 65x36 f 1877 c L.418

Il medesimo motivo verrà ripreso e variato nei n. 519, 520, 521, 749, 752, 764, 791, 793 e 794. La figura in movimento è tradotta in un arabesco essenziale, d'intensa dinamicità.

**500. BALLERINE IN SCENA**  
past 16x21 f s 1877 c L.445  
Con dedica a "M.me Al. Rouart".

**501. BALLERINE ALLA RIBALTA ('A L'ANCIEN OPERA')**  
past 20x15 f 1877 c L.432

**502. PROVA DI BALLETO, CON SCALA A CHIOCCIOLA.** Glasgow, Art Gallery and Museum  
ol/tl 66x100 1877 c L.430

Appare la medesima scala del n. 490, con funzioni analoghe agli effetti della composizione.

**503. BALLERINA ALLA BARRA, CON VIOLINISTA.** New York, propr. Havemeyer  
past 67x59 f 1877-8 L.450

**504. VIOLINISTA SEDUTO.** New York, Metropolitan Museum

past carb 39x30 1877-8 L.451  
Studio per il n. 503.

**505. BALLERINA CHE POSA DA UN FOTOGRAFO.** Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale  
ol/tl 65x50 f 1877-8 [?] L.447

Venne presentata alla quinta esposizione impressionista (1879). La composizione presenta analogie con il n. 464; la medesima figura appare, rovesciata, nel n. 493. Pickvance la data 1874.

**506. DUE BALLERINE IN SCENA**  
mon past 32x29 f 1877-8 L.448

La figura di destra riappare, leggermente variata, nel n. 507.

**507. BALLERINA ALLA RIBALTA**

past 36x22 f 1877-8 L.449  
Si veda n. 506.

**508. BALLERINA SULLE PUNTE E DANZATORE**  
ol/tl 50x61 1877-8 L.452  
Per la figura della danzatrice si confronti con i n. 516, 517 e 532.

**509. BALLETO VISTO AL DI SOPRA DI UN VENTAGLIO.** Providence, Rhode Island School of Design

past 40x50 f 1878 c L.476  
Si confronti con i n. 510, 511, 523, 725 e 771. La suggestione dello scorcio è accresciuta dalla presenza del ventaglio e dell'elegante, ingioiellata spettatrice.

**510. BALLERINA CON MAZZO DI FIORI.** Parigi, Louvre  
past/crt tl 75x78 f 1878 c L.474

Per la figura della ballerina al centro si confrontino i n. 509, 511, 523, 725 e 771. L'elemento esotico e il colore solare dei parasoli accrescono la suggestione dell'opera.

**511. c.s.**  
past 51x65 1878 c L.475  
Studio per il n. 510.

**512. TRE BALLERINE IN VERDE, CON CAPELLI LUNGH**  
past 71x39 f 1878 c L.473

**513. BALLERINA IN ROSA, CON CAPELLI LUNGH**  
past 71x39 f 1878 c L.471

**514. BALLERINA CON CAPELLI LUNGH**  
past 71x38 1878 c L.472  
Studio per il n. 513.

**515. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA LA CINTURA**  
past 1878 c L.496  
Per la figura della danzatrice, si vedano i n. 477 e 786.

**516. BALLERINA SU UNA PUNTA**  
temp past 56x75 f 1878 c L.493

Per la figura della danzatrice si confrontino i n. 508, 517 e 532. Passata per l'asta della Parke Bernet (New York) del 15 ottobre 1969.

**517. c.s.**  
past 50x63 f 1878 c L.494

**518. BALLERINA PRONTA A ENTRARE IN SCENA.** New York, propr. priv.  
past 58x44 f 1878 c L.497

**519. BALLERINA CON MAZZO DI FIORI (L'ÉTOILE)**  
past 81x66 f 1878 c L.490  
La figura della 'stella' è da confrontare con quelle ai n. 499, 520, 752, 764, 791 e 793.

**520. BALLERINA CHE FA IL SALUTO.** Parigi, Louvre  
mon past 58x42 f 1878 c L.491  
Si veda n. 519.

**521. c.s. (L'ÉTOILE). ... (Pennsylvania), propr. Coxe Wright**  
mon past [?] 37x27 f 1878 c L.492  
Studio per il n. 520.



**522. BALLERINA IN VERDE**  
past 46x30 f 1878 c L.488

**523. BALLERINA IN ROSA**  
past 75x42 f 1878 c L.487

La figura è da confrontare con quelle dei n. 510, 725, 757 e 771.

**524. DUE BALLERINE CON LUNGA TRECCIA**

past 72x39 f 1878 c L.486

Nel dipinto di Renoir *Al piano*, il presente pastello è raffigurato appeso alla parete.

**525. BALLERINA RIVOLTA A DESTRA**

past 73x40 1878 c L.485

**526. BALLERINA IN SCENA**  
guaz 16x11 1878 c L.482

**527. c.s.**  
past 71x38 f 1878 c L.483  
Studio o replica del n. 528.

**528. c.s. Boston, Museum of Fine Arts**  
past 87x45 f 1878 c L.484

**529. SALA DI PROVE, CON DONNA CHE LEGGE UN GIORNALE. Filadelfia, Museum of Art**

ol/tl 81x76 1878 c L.479

Per il gruppo di fondo si veda n. 759.

**530. BALLERINE IN RIPOSO**  
past/crt 61x56 f 1878 c L.480  
Studio per il n. 529.

**531. BALLERINE IN SCENA**  
temp past 70x64 f 1878 c L.481  
Studio per il n. 529.

**532. BALLERINA IN PROFILO**  
carb past 48x60 1878 c L.479 bis  
Studio per il n. 529.

**533. BALLERINA ALLA RIBALTA E DANZATORE**  
ol/tl 26x21 f 1878 c L.470

**534. DUE BALLERINE ALLA BARRA. New York, propr. Webb**  
past 63x47 f 1877-9 L.460

**535. BALLERINA ALLA BARRA**  
carb past 46x30 1877-9 L.460 bis  
Studio per il n. 534.

**536. BALLERINA IN SCENA**  
ol/seta 24x14 f 1877-9 L.454  
Si veda n. 537.

**537. DUE BALLERINE IN SCENA**  
ol/tl 61x50 1877-9 L.453  
Per la ballerina a destra, si confronti col n. 536.

**538. BALLERINA IN SCENA. Chicago, Art Institute**  
ol/tl 89x70 1877-80 L.469

**539. BALLERINA IN ROSA**  
past 93x73 1877-80 L.468  
Si confronti col n. 538.

**540. PRIMA DEL BALLETO. Washington, Corcoran Gallery of Art**  
past/crt 32x25 f 1878-80 L.500

## Ventagli (1877-1885 circa)

Numerosi pittori, tra cui Manet, decorarono ventagli nella seconda metà dell'Ottocento, forse ispirandosi all'arte giapponese e a quella spagnola allora in voga, e certamente condiscendendo alla moda che li imponeva alle signore. In Degas deve anche essere intervenuta la natura d'infaticabile sperimentatore di effetti nuovi, che nel caso del ventaglio vengono agevolati dalla preziosità della fattura e dalla rarità della materia, oltre che dalla possibilità del dispiegarsi e dell'improvviso richiudersi della composizione. Già in precedenza l'artista ne aveva eseguiti alcuni raffigurando musicisti spagnoli (n. 173-254), ma la stesura sommaria e l'uso ancora un poco incerto dell'acquerello

e del guazzo li distanziano parecchio dai piccoli capolavori degli anni intorno al 1875-80. Qui Degas lascia libero corso alla propria fantasia, usando sapientemente il mezzo tecnico, che spesso rialza con oro e argento, o combina con paillettes di metallo leggero, ottenendo risultati di grande raffinatezza ed eleganza. I temi echeggiano quelli della precedente produzione, con particolare preferenza per la figura della 'farandola' nel balletto e per interni di caffè-concerto. Fortunatamente, soltanto alcuni di questi ventagli vennero montati e usati, compromettendone la freschezza e l'integrità stessa.

**541. CANTANTE DI CAFFÈ-CONCERTO**  
acq guaz f 1877-9 L.459

**542. BALLETO. New York, Metropolitan Museum**

acq inchiostro oro argento/seta 1877-9 L.457

**543. BALLERINE TRA I FONDALI**  
guaz past/seta f 1879 c L.567

**544. BALLERINE IN CONVERSIONE. New York, Metropolitan Museum**

acq oro argento/seta f 1879 c L.566

**545. BALLERINE IN ESERCIZIO E IN RIPOSO**  
ol tr guaz past f 1879 c L.564

**546. BALLERINE IN RIPOSO**  
past f 1879 c L.563

**547. BALLERINE, E RICCIOLI DI CONTRABASSO IN PRIMO PIANO**  
past 1879 c L.565

**548. BALLETO**  
past f 1879 c L.562

**549. FARANDOLA**  
guaz/seta f 1879 c L.557

**550. BALLERINE**  
guaz acq oro 1879 c L.555

**551. c.s.**  
guaz/seta f 1879 c L.556

**552. BALLETO**  
guaz/seta f 1880 c L.613

**553. BALLO DI OPERA [?]**  
past 1880 c L.595

**554. c.s.**  
acq past f 1880 c L.594

**555. BALLERINE**  
past 1880-5 L.629



516



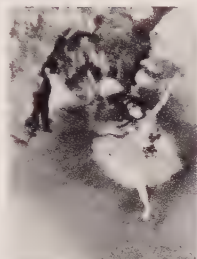
517



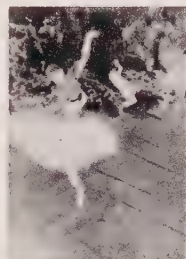
518



519



520 [Tav. XLII]



521



522



523



524



525



529



530



531



532



526



527



528



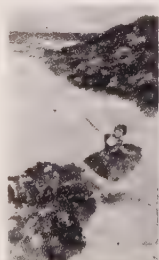
533



534



535



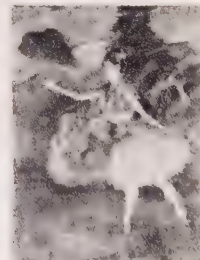
536



537



538

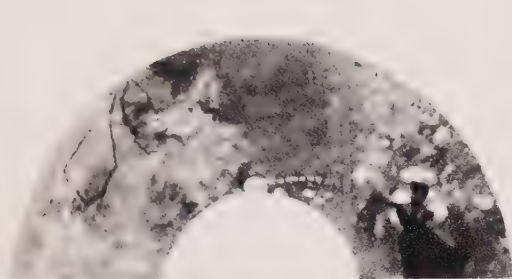


539

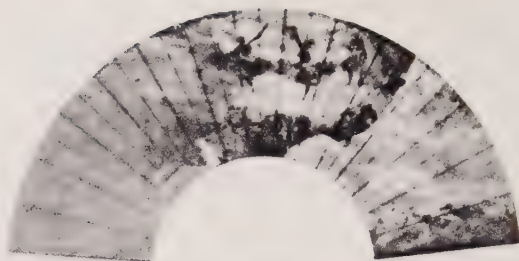


540





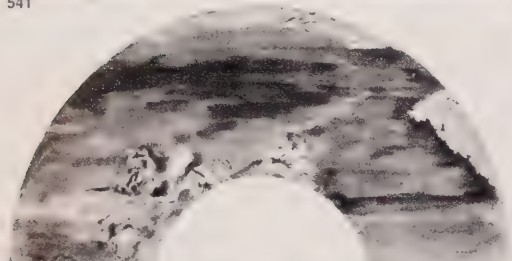
541



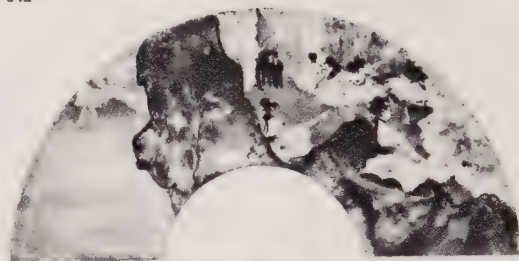
542



543



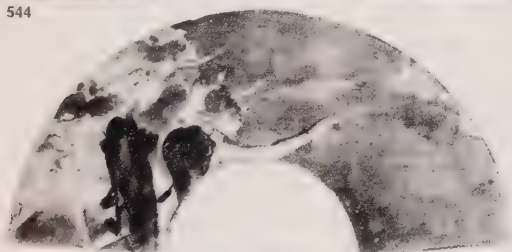
544



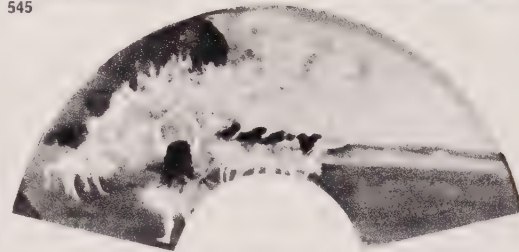
545



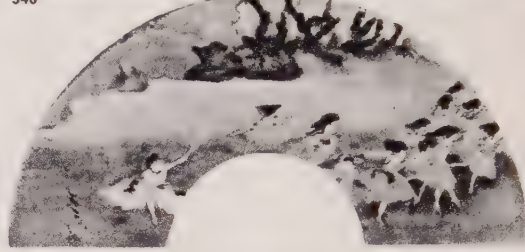
546



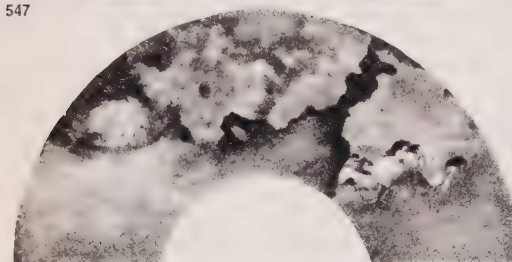
547



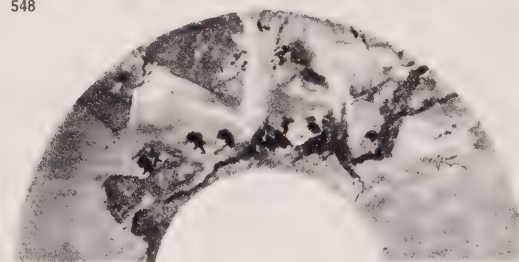
548



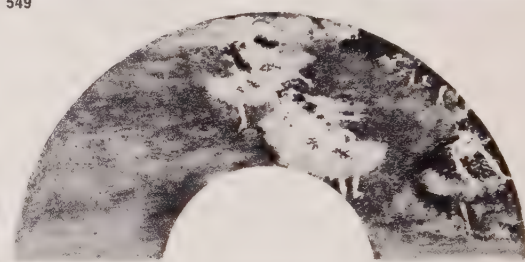
549



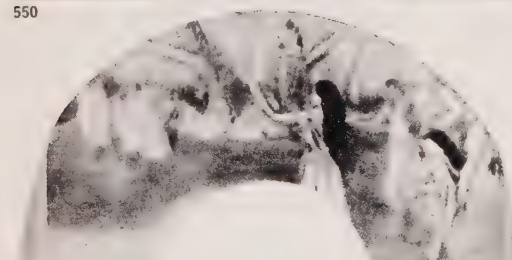
550



551



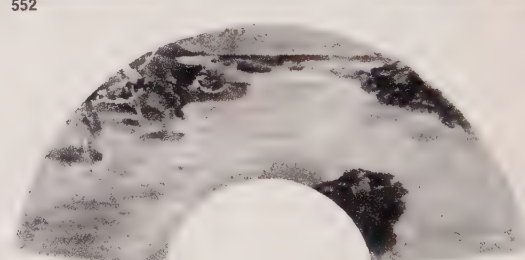
552



553



554



555

## Composizioni varie (1879-1890 circa)

Siamo all'apogeo di Degas, non tanto per un variare delle idee artistiche, per un rinnovamento della tematica degli impianti compositivi; ma per la genialità d'invenzione e la sicurezza del fare che lo rendono totalmente libero verso ciò che l'osservazione scaltrita gli propone, sempre più teso al particolare significativo, al frammento eloquente, l'accostamento di forme inusitate. Ormai prossimo alla cecità, scoraggiato dalle lotte sostenute con gli impressionisti, crede di non aver raggiunto ciò che voleva nell'arte, e a questa si dedica con rinnovato impegno. C'è ora un gusto per la "serie", un ossessivo volgersi al medesimo tema cogliendone ogni variazione possibile dal lato delle strutture spaziali e cromatiche, in una visione ravvicinata della realtà,

che Francastel definisce "inquisitoria". Si avverte un interesse nuovo per il colore e per le sue possibilità luminose, un moltiplicarsi di ricerche sui rapporti tra colore-luce e colore-forma, verso una "fusione ottica del colore" [Orienti]. La donna e il suo mondo formano ormai il nucleo centrale delle indagini del pittore: dal 1882-3 divengono sempre più numerose le figure di stiratrici, in annoiati sbadigli o affaticate dalla consuetudine dei gesti, al di là però degli intenti sociali dei realisti e imposte forse più da una curiosità umana e psicologica quale si ritrova, esasperata, in Picasso dell'epoca blu. Nel medesimo periodo lo attrae il tema delle modiste, suggerito probabilmente dalle assidue visite con la devota amica M.me Straus, vedova del compositore Bizet, ed espresso in interni occupati da gesti inconsueti e aggraziati di donne ignare di essere osservate, assorto nella cura di se stesse, e i cui triviali atteggiamenti d'una spigliatezza

tutta parigina (anche se spesso fu la pittrice Mary Cassatt a posare) vengono integrati dalle variopinte nature morte dei cappellini, da specchi di sghebbi, da eleganti divani disposti per angolo, intesi a variare l'originalità del taglio, in un impianto spaziale spesso giocato sulla forma romboidale, onde costruire solidamente l'intera struttura intorno alle persone. La ritrattistica, sempre più limitata quantitativamente, è sempre più tesa verso l'inconsueto e l'immediato: la Boggs nota come ormai sia assente l'energia fisica espressa nei precedenti ritratti, sostituita da una sorta di apatia, quasi di pessimismo e di futilità, unita alla compassione. Il problema della tecnica continua a occupare intensamente Degas: la ricerca di una sostanza fissativa adatta al pastello lo intriga finché si dedica a ciò che egli chiama "détrempe à pastel", consistente nel diluire il pastello col fissativo, agglomerandolo in strati opachi, che vengono sovrappo-

sti, e terminando l'opera con accorti tratti, pure di pastello o di guazzo, fino a ottenere una straordinaria fluidità di impalpabili trasparenze, consona alla nuova mobilità del rapporto tra forma e colore.

**556. DIEGO MARTELLI.** Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art

ol/tl 110×100 f 1879 L.519

Degas presenta l'amico (il primo critico italiano che riconobbe, fin dal 1879, l'importanza dell'impressionismo) in una delle sue più curiose composizioni: coglie la figura ponendosi egli stesso di lato e rendendone tutta la pienezza massiccia, tra il disordine delle carte e degli attrezzi per l'incisione, rigorosamente espressi. Il colore concorre a dilatare la composizione.

**557. c.s. Cleveland, Museum of Art**

ol/tl 75×110 1879 L.520

Probabile 'prima idea' per il n. 556.

**558. DURANTY.** Glasgow, Art Gallery and Museum

temp past/tl 100×100 f d 1879 L.517

Duranty (1833-1880), scrittore amico di Degas, fu un acceso sostenitore del realismo; nel 1876 scrisse la *Nouvelle peinture* ispirandosi in parte all'arte di Degas, tanto che fu spesso accusato di aver scritto il saggio in collaborazione col pittore stesso.

**559. c.s. Washington, National Gallery**

past/tl 49×47 f d 1879 L.518

La data è così concepita: "chez Duranty 25 mars 1879". Studio per il n. 558.

**560. MISS LALA [LOLA?] AL CIRCO "FERNANDO".** Londra, National Gallery

ol/tl 117×77 f 1879 L.522

La figura dell'equilibrista so-



spesa nell'aria è colta in uno scorcio laterale del circo, la cui architettura si basa su un sistema ferreo di linee e curve. Per raggiungere l'equilibrio compositivo, così staccato dalla visione tradizionale, Degas eseguì numerosi studi.

**561. c.s. Londra, Tate Gallery**  
past 60×46 s d  
"24 Janv. 1879" L.523

La scritta riguarda il nome dell'effigiata: "Miss Lala". Studio per il n. 560.

**562. M.ME DIETZ-MONIN IN COSTUME (DOPO UN BALLO IN COSTUME).** Chicago, Art Institute  
temp past 85×75 1879 c L.534

**563. M.ME DIETZ-MONIN.** Washington, National Gallery  
past 64×49 1879 c L.535

Studio per il n. 562.

**564. c.s. Los Angeles, propr. Norton Simon**

past/crt 47×31 1879 c L.536

Studio per il n. 562.

**565. TRE DONNE**

temp past 65×50 f s 1879 c L.532

In basso a destra, la scritta: "Portraits en frise pour décoration dans un appartement". Al centro, Mary Cassatt; a destra, Ellen Andrée. Ne è noto uno studio della figura centrale (L.533).

**566. GIOVANE DONNA DAI CAPELLI ROSSI.** Winterthur, collezione Reinhart

ol/tl 52×42 f 1879 c L.528

**567. AMICI DEL PITTORE, SUL PALCOSCENICO.** Parigi, Louvre  
past temp/crt 79×55 f 1879 c L.526

Sono raffigurati Ludovic Halévy e Albert Boulanger-Cavé, allora capo della censura.

**568. CANTANTE DI CAFFÈ-CONCERTO (M.LLE DUMAY).** Washington, propr. Caldwell Millet

mon past 16×15 f 1879 c L.538

Ne sono note tre versioni variate (L.539, 540 e 541).

**569. ATTRICE IN CAMERINO**

ol f 1878-80 L.516

**570. MUCCA**

ol/crt 18×28 f 1878-80 L.510

**571. TRONCO D'ALBERO**

past 24×30 1878-80 L.511

**572. JACQUES DE NITTIS**

past/tl 60×48 f 1878-80 L.508

È il figlio (1872-1907) del noto pittore.

**573. DUE CANTANTI DI CAFFÈ-CONCERTO.** Washington, Corcoran Gallery

past/crt f 1878-80 L.505

**574. c.s.**

past carb/crt 45×58 f 1878-80 L.504

Studio del n. 573. Sono noti due altri studi, di cui uno delle due figure (L.506) e l'altro di una sola figura (L.507).

**575. MARY CASSATT AL LOUVRE.** New York, propr. priv.

past 69×52 1880 c L.581

**576. c.s.**

past 30×13 f 1880 c L.583

Studio per il n. 575.

**577. c.s. Filadelfia, propr. McIlhenny**

past/crt 60×47 f s 1880 c L.582

Ha la dedica: "à mes amis Bartholomé". Studio per il n. 575.

**578. UOMO BARBUTO CHE LEGGE**

past 38×54 1881 c L.655

**579. DONNA IN VIOLA**

past 49×32 1881 c L.651

**580. PAUL LAFOND E ALPHONSE CHERFILS CHE GUARDANO**

**UN DIPINTO ('LES AMATEURS')**

ol tr/tv 28×36 f s 1881 c L.647

Porta la dedica: "Degas à ses chers amis". Lafond era il conservatore del Museo di Pau; Cherfils, un collezionista.

**581. UOMO CHE ESAMINA UN DIPINTO ('L'AMATEUR')**

ol 18×14 1881 c L.648

Eseguito sul verso del n. 85.

**582. UOMO E TESTE DI GIUDICI (TIPO DI CRIMINALE)**

past 64×76 1881 c L.638

Sono noti altri due studi simili (L.639 e 640).

**583. LA DUCHESSA DI MONTEJASI-CICERALE E LE FIGLIE ELENA E CAMILLA.** Parigi, propr. priv.

ol/tl 66×98 1881 c L.637

Per le effigiata, si veda n. 229.



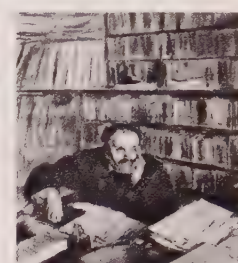
556



557



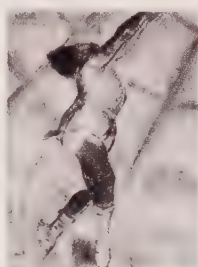
558



559



560 [Tav. XLIV]



561



562



563



564



565



566



567



568



569



570



571



572



573



574



575



576



577



578



579



580



581





582



583



584



585



586



587



588



589



592



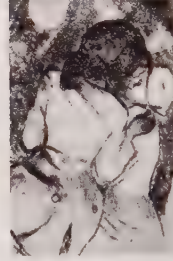
590



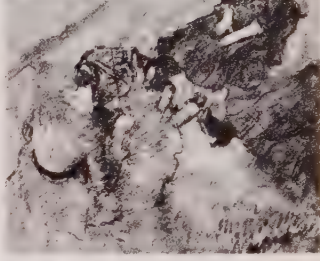
591



593



594



598



595



596



597



599



600



601



602



603



604



605



606

**584. SIGNORA SEDUTA**

past 129x75 1881-2 L.656

Ne sono noti due studi del viso e del busto (L.656 bis e 657).

**585. VETRINA DI MODISTA**

past 65x50 f d 1882 L.683

**586. SIGNORA ALLO SPECCHIO, DALLA MODISTA.**New York, Metropolitan Museum  
past 75x85 f d 1882 L.682**587. DUE MODISTE**

past 48x70 f d 1882 L.681

**588. PAGANS. ... (California),**propr. Fletcher-Jones  
ol/tl 59x49 1882 c L.692

Per l'effigiato, si veda al n. 255.

**589. AL CAFFÈ-CONCERTO**

mon past 21x43 1882 c L.688

**590. MARY CASSATT DALLA**MODISTA. New York, Museum of Modern Art  
past 67x67 1882 c L.693**591. MARY CASSATT CHE SI**ANNODA I NASTRI DEL CAPPELLINO. Parigi, Louvre  
past 48x31 1882 c L.694

Studio per il n. 590.

**592. MODISTA**

past 59x45 1882 c L.705

**593. SIGNORA IN PROVA DALLA SARTA**

past 51x78 1882 c L.684

**594. DUE FIGURE FEMMINILI**

past 96x63 1882 c L.695

**595. DUE STIRATRICI.**Parigi, propr. Durand-Ruel  
ol/tl 79x73 f 1882 c L.686

Sono note alcune versioni con le due stiratrici colte in diffe-

renti atteggiamenti e in contrapposti movimenti: l'una che si stira, l'altra tesa nello sforzo del lavoro (n. 369, 596, 624 e 625).

**596. c.s.**

ol/tl 82x75 f 1882 c L.687

Si confronti con i n. 595, 624 e 625.

**597. STIRATRICE IN CONTROLUCE.**Parigi, propr. priv.  
ol tr/crt 81x65 f 1882 c L.685**598. DONNE DISTESE SU UN PRATO**

past 76x86 1882 c L.696

È nota un'altra composizione analoga (L.697).

**599. AL CAFFÈ.**

ol/tv 27x35 1880-5 L.624

**600. TESTA FEMMINILE**

past 35x30 1880-5 L.620

**601. BUSTO FEMMINILE**

past 51x51 1880-5 L.619

Probabile studio per il n. 562 (si veda).

**602. DUE SIGNORE DALLA MODISTA.**New York, propr. Lehman  
past 76x85 f 1883 c L.729**603. HORTENSE VALPINÇON (M.ME FOURCHY)**

past 29x16 1883 c L.722

Per l'effigiata, si veda n. 253.

**604. IL FOTOGRAFO BOUSSARD**

acq guaz 30x20 1881-5 L.677

La scritta designa l'effigiato: "Boussard, photographe".

**605. TESTA FEMMINILE**

past 30x23 1881-5 L.675

**606. UOMO BARBUTO, IN PROFILO**

ol/tl 79x59 1881-5 L.660

**607. M.ME HENRI ROUART**

past 26x36 f d 1884 L.766 bis

**608. MARY CASSATT SEDUTA, CON FOTOGRAFIE.**New York, propr. Mayer  
ol/tl 74x60 f 1884 c L.796**609. DONNA SEDUTA**past 71x48 1884 c L.796 bis  
La modella è probabilmente la stessa del n. 608.**610. DONNA CON MANO ALL'ORECCHIO**

ol/tl 46x37 1884 c L.804

**611. DONNA CON MANO AL MENTO**past/crt 49x33 1884 c L.801  
Si veda n. 612.





607



608



609



611



612



613



610



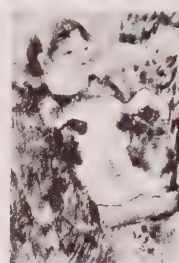
614



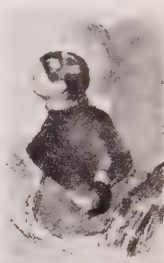
615



616



617



623



618



619



620



621



622



624



625



626



627



628



629



630



631



632



633

**612. BUSTO FEMMINILE. ...** (Texas), propr. Oveta Culp Hobby  
past 52x33 1884 c L.802

È la stessa modella dei n. 611 e 613.

**613. DONNA IN POLTRONA.** Parigi, propr. Lehman  
past 64x69 1884 c L.803

Si veda n. 612. In basso si nota l'aggiunta di una striscia alta circa quindici centimetri.

**614. DUE SIGNORE IN CONVERSAZIONE DALLA MODISTA** [?]. Berlino, Staatliche Museen  
past 63x84 f 1884 c L.774

**615. DUE DONNE PIEGATE SUL LETTO**  
past 86x78 1884 c L.778

**616. CANTANTE IN VERDE.** New York, Metropolitan Museum  
past 60x45 f 1884 c L.772

**617. SIGNORA SEDUTA**  
ol/tv 65x46 f 1884 c L.773  
Probabilmente si tratta della stessa modella del n. 616.

**618. DUE DONNE CON LETTERA.** Glasgow, Art Gallery and Museum  
past 63x45 f 1884 c L.776

**619. DUE DONNE PIEGATE**  
past 59x64 1884 c L.777  
Studio per il n. 618.

**620. DONNA CHE SI AGGIUSTA I CAPELLI.** Londra, Home House Trustees  
past 64x70 1884 c L.781

**621. c.s.**  
ol/tl 61x74 1884 c L.780  
Studio per il n. 620.

**622. DUE DONNE CON LIBRO**  
past 41x74 1884 c L.779

**623. RAGAZZA IN BLU, IN PROFILO**  
past 47x31 1884 c L.782

**624. DUE STIRATRICI.** Parigi, Louvre  
ol/tl 76x82 f 1884 c L.785  
Per altri temi analoghi si vedano i n. 595 e 596.

**625. c.s.**  
past 59x74 f 1884 c L.786  
Studio per il n. 624.

**626. DONNA CON MANO AL COLLO**  
past 58x50 f 1884 c L.797

**627. c.s. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum**  
past 58x51 f 1884 c L.798  
Studio per il n. 626.

**628. SIGNORA SEDUTA CON LIBRO**

past/crt 50x64 f 1882-5 L.713

**629. DUE DONNE APPOGGiate A UNO STECCATO**  
past 49x64 f 1882-5 L.710  
Sono note altre due versioni del tema (L.711 e 712) con varianti.

**630. GIOVANE COPPIA (DIETRO LE QUINTE).** Parigi, propr. Rouart  
past 66x38 f 1882-5 L.715

**631. SIGNORA ALLO SPECCHIO, DALLA MODISTA**  
ol/tl 60x74 1882-5 L.709

**632. M.LLE SALLANDRY**  
past/crt 75x70 f d 1885 L.813

**633. AL CAFFÈ-CONCERTO.** Parigi, Louvre  
past 26x29 f d 1885 L.814

**634. GIOVANE DONNA SEDUTA**  
past 61x46 f 1885 c L.860

**635. MODISTA.** Chicago, Art Institute (Calven Memorial Collection)  
ol/tl 99x109 1885 c L.832

**636 c.s.**  
past 49x64 1885 c L.833  
Studio per il n. 635. Ne sono noti due altri (L.834 e 835).

**637. SIGNORA DALLA MODISTA**  
past 70x70 f 1885 c L.827

**638. STIRATRICE IN CONTROLUCE**  
ol/tl 81x75 1885 c L.846

Temi analoghi ai n. 370 e 597. Passata per l'asta di Sotheby (Londra) del 30 luglio 1968.

**639. BUSTO DI GIOVANE DONNA SEDUTA.** New York, Metropolitan Museum  
ol/tl 28x21 f 1885 c L.861





634



635 [Tav. IL]



637



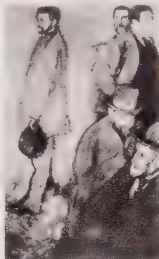
638



639



640



641



642



643



644



645



646



647



648



649



650



651



652

# 640. TRE SIGNORE ALLE CORSE

past 67×78 1885 L.825

Temi analoghi ai n. 629, 659 e 1159.

# 641. RITRATTI DI COMPAGNI DI VILLEGGIATURA. Providence, Rhode Island School of Design

past 115×71 f 1885 c L.824

Venne eseguito durante un soggiorno a Dieppe nel 1885, presso Ludovic Halévy. Vi sono raffigurati Walter Sickert, Daniel Halévy, Ludovic Halévy, Jacques Blanche, Gervex e Boulanger-Cavé.

# 642. IL PITTORE ZACHARIAN

past 39×39 f 1885 c L.831

L'effigiato era amico di Degas.

# 643. DONNA SEDUTA SU UNA PANCHINA

past/crt 49×59 1885 c L.857

# 644. INTERNO CON POLTRONA

ol 67×83 1880-90 L.636 bis

# 645. PIANORO CON ALBERI

past 25×34 f 1880-90 L.632

Per temi analoghi si vedano i n. 646, 647 e 648.

# 646. c.s.

past 25×34 1880-90 L.634

Si veda n. 645.

# 647. CAMPAGNA, CON MUCCHE IN PRIMO PIANO. New York, propr. Havemeyer

past 25×34 f 1880-90 L.633

Si veda n. 645.

# 648. CAMPAGNA, CON CAVALLO IN PRIMO PIANO

past 25×34 1880-90 L.631

Si veda n. 645.

# 649. SENTIERO PRESSO UN BOSCO

past 29×43 1880-90 L.636

# 650. CAMPAGNA CON VIOTTOLO

past 29×43 1880-90 L.635

# 651. RITRATTO TRIPLO DI M.LLE SALLE

past 50×50 f s d 1886 L.868

La scritta ("Mlle Salle") designa l'effigiato, ballerina dell'Opéra.

# 652. M.LLE SALLE

past/crt 63×46 1886 c L.882

Per l'effigiato si veda al n. 651.

# 653. BUSTO DI RAGAZZA, IN FRONTE

past 56×53 1886 c L.881

# 654. HÉLÈNE MARIN ROUART IN BLU

past 49×32 f d 1886 L.866

Per l'effigiato si veda n. 657.

# 655. DONNA CON SCIALLE ROSSO. Zurigo, propr. Bührlé

ol/tl 75×62 1886 L.867

Verosimilmente, la stessa modello del n. 654.

# 656. HÉLÈNE MARIN ROUART. Parigi, propr. Gimpel

ol/tl 162×123 1886 L.869

La signora (si veda n. 657) è colta nella casa parigina del padre in rue Lisbonne.

# 657. HÉLÈNE MARIN ROUART SEDUTA

past 48×31 f d 1886 L.870

Probabile 'prima-idea' per il n. 656. Ne sono note due varianti (L.870 bis e 871). Sul verso reca una nota di Alexis Rouart: "Questo disegno, che mi è stato donato da Degas nel maggio 1903, è uno studio fatto per il ritratto di mia nipote Hélène Rouart. Il ritratto non è stato terminato".

# 658. GIOVANE DONNA SDRAIATA SULL'ERBA

ol/tl 50×61 1886 c L.888

Il supporto è stato ingrandito su tutti i lati, specie verso il basso.

# 659. TRE DONNE APPOGGiate A UNO STECCATO

past 57×83 1886 c L.879

Temi analoghi ai n. 629, 640 e 1159.

# 660. SIGNORA SEDUTA

past 50×50 f d 1887 L.897

Secondo la Boggs si tratta di Mlle Salle (si veda n. 651).

# 661. DUE DONNE CHE OSSERVANO GIOIELLI. Glasgow, Art Gallery and Museum

past 72×49 1887 c L.899

# 662. M.LLE SALLE [?]. ... (Svizzera), propr. priv.

carb past 36×26 1887 c L.898

Da confrontare col n. 660.

# 663. SIGNORA SEDUTA

ol/tl 57×42 1887 c L.899 bis

# 664. M.LLE DOBIGNY

past 54×39 f 1888 c L.952

Per l'effigiato si veda n. 254.

# 665. BUSTO DI GIOVANE DONNA

past 40×40 f 1888 c L.951 bis

# 666. LUDOVIC LEPIC CON CANE. Cleveland, propr. Putnam

past/crt 50×32 1888 c L.950

Per l'effigiato si vedano i n. 259, 391 e 400.

# 667. BUSTO DI SIGNORA

ol/tl 55×36 f 1887-90 L.922

# 668. c.s.

ol/tl 46×23 f 1887-90 L.923

Stessa modello del n. 667.

# 669. SIGNORA CON OMBRELLLO ('AUX TUILERIES'). Glasgow, Art Gallery and Museum

ol/tl 27×20 f 1887-90 L.920

# 670. SIGNORA CHE SI INFILA UN GUANTO. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

ol 75×82 1887-90 L.862

Si tratterebbe di Rose Caron (1857-1930), soprano, celebre a Parigi dal 1885 circa.

# 671. DONNA APPOGGIATA ALLO SCHIENALE DI UNA POLTRONA

ol/tv 70×50 1889 c L.991

# 672. GIOVANE DONNA ALLO SPECCHIO. Amburgo, Kunsthalle

past 49×64 f 1889 c L.983

# 673. GIOVANE DONNA CON CAPPELLO

past 47×61 1889 c L.984

Studio per il n. 672.

# 674. GIOVANE DONNA DISTESA, CON ALBUM

past 99×67 1889 c L.992



**675. DONNA CHE SI PETTINA ALLA TOILETTE. Leningrado, Ermitage**

past/crt 52x51 f 1889 c L.976

Sono noti due studi (L.977 e 978).

**676. MANZI**

past/crt 49x32 1889 c L.995

Manzi (1849-1915) era un ingegnere napoletano, stabilitosi in Francia dopo la guerra del 1870, che si era dedicato alle varie tecniche di riproduzione delle opere degli artisti e aveva creato un'importante casa editrice; verso il 1890 pubblicò un album di venti disegni di Degas. E qui raffigurato nel suo laboratorio parigino in rue Forest.

**677. GABRIELLE DIOT**

past 61x44 f s d 1890 L.1009

La scritta designa l'effigiata e precisa la cronologia: "Gabrielle Diot, juillet 1890".

**678. BUSTO DI RAGAZZA, IN PROFILO**

ol/tl 57x45 1890 L.1021

**679. DONNA SEDUTA, CON CANE SULLE GINOCCHIA (MARRY CASSATT [?])**

past 67x52 1890 c L.1022

**680. DUE MODISTE**

ol/tl 60x75 1890 c L.1023

**681. BUSTO D'UOMO CON CILINDRO**

past 1890 c L.1026

**682. LAVANDAIA**

past 55x70 1888-92 L.960

Ne è noto uno studio (L.961).

**683. DONNA IN BIANCO, SEDUTA**

past 72x49 1888-92 L.959

**684. CONVERSAZIONE**

ol/tl 50x71 f 1885-95 L.864

Replica tardiva del n. 386, ripresa verso il 1895. Probabilmente Bartholomé posò per la figura maschile.

**Corse ippiche  
(1877-1890 circa)**

Al tema del cavallo Degas rimane sempre fedele, naturalmente adeguandolo via via agli sviluppi della propria arte. In una serie databile intorno al 1880, tende ad ampliare lo spazio, adottando una composizione allungata orizzontalmente, quasi a comprendere, in successive sequenze filmiche simili a fregi, i diversi movimenti, gli scarti, le giunture nervose degli eleganti quadripedi. Gradualmente il pittore si concentra sui particolari, utilizzando primi piani ravvicinati che danno allo spettatore la sensazione di penetrare nell'opera stessa. Nel tempo stesso l'attenzione si appunta sempre più sull'animale; e, forte delle conoscenze fotografiche (le note istantanee di Muybridge che rivelarono le sequenze dei movimenti e delle posizioni del cavallo vennero pubblicate a Parigi in "Le Globe" del 27 settembre 1881), oltre che delle sperimentazioni nella scultura, Degas opera un processo di revisione dei concetti precedenti; così in alcune composizioni egli sembra prescindere da ogni elemento illusorio offerto dal-



653



654



655



656



657



658



659



660



661



662



663



664



665



666



667



668



669



670



671



672 [Tav. LIV]



673



674



675



676



677



678



679



682



680



681



683



684





685



687



688



689



690



691



710

*l'occhio. Frattanto agiscono anche le conquiste di ordine cromatico, fino a determinare un completo dominio del colore, che, in certe opere, viene distribuito ad ampie zone piatte, il cui sovrapporsi concorre a determinare la scansione dei piani, appena suggerendo le forme, in un ulteriore passo verso l'astrazione.*

**685. QUATTRO FANTINI**  
ol 20×45 f 1877 c L.446

**686. DUE FANTINI**  
past 48×63 1878-80 L.509

**687. ALLE CORSE: PRIMA DELLA PARTENZA**  
ol/tl 40×89 f 1878-80 L.502

**688. c.s. Zurigo, propr. Bührle**  
ol/tl 40×90 f 1878-80 L.503

**689. CAVALIERI. Parigi, propr. Wildenstein**  
past 37×87 f 1880 c L.597 bis

**690. FANTINI. Farmington (Conn.), Hill-Stead Museum**  
past 1880 c L.596

**691. FANTINI IN ALLENAMENTO. Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale**  
past 36×86 f 1880 c L.597

**692. FANTINI. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts**  
ol tr/crt 108×74 f 1881 c L.649

E chiaro il ricordo dell'arte giapponese, ma combinato a interessi per la fotografia.

**693. FANTINI SOTTO LA PIOGGIA. Glasgow, Art Gallery and Museum**  
past 47×65 f 1881 c L.646

E evidente pure qui la lezione dell'arte giapponese, trasfigurata però dalla vivacità dei colori e dalla dinamica prospettica.

**694. FANTINI ALLA PARTENZA**  
ol/tv 27×35 f 1882 c L.702  
Si veda anche n. 697.

**695. CAVALIERE E AMAZZONE**  
past 22×31 1881-5 L.672  
Sono noti altri studi analoghi (L.667, 668, 669, 670 bis, 671 e 673).

**696. DUE CAVALLI**  
past 23×28 1881-5 L.663  
Sono noti altri studi analoghi (L.662, 664 e 664 bis).

**697. FANTINI ALLA PARTENZA**  
ol/tv 29×46 f 1881-5 L.679  
Si veda anche n. 694.

**698. FANTINO E CAVALLO CHE S'IMPENNA**  
past 22×31 1881-5 L.666  
Si conoscono altri studi analoghi (L.665, 665 bis, 674 e 674 bis).

**699. FANTINO**  
past/crt 32×23 1881-5 L.670

**700. FANTINI. New Haven, Yale University Art Gallery**  
ol/tl crt 26×39 f 1881-5 L.680

La visione ravvicinata e frammentaria dell'insieme dà la sensazione di un primo piano cinematografico, in cui lo spettato-

re stesso sembra trovarsi proiettato.

**701. FANTINI IN ALLENAMENTO [?]. New York, Museum of Modern Art**  
ol/tl 45×65 f 1884 L.767

L'impostazione del paesaggio dilata la visuale con una intensità senza confronti in nessun altro dipinto analogo di questo periodo.

**702. FANTINI**  
past f 1883-5 L.757  
Si veda anche n. 703.

**703. c.s. Cleveland, Museum of Art**  
past 53×62 f 1883-5 L.755  
Composizione analoga al n. 703, ma rovesciata.

**704. c.s. Ottawa, National Gallery of Canada**  
past 54×63 f 1883-5 L.756  
Studio per il n. 703.

**705. CAVALIERI ('LE DÉPART DE LA COURSE')**  
ol/tl 73×91 f 1885 c L.859

**706. FANTINI IN ALLENAMENTO**  
past f 1885 c L.852

**707. c.s.**  
past 49×57 f 1885 c L.850

**708. COLLINA CON ALBERI**  
past 20×25 1885 c L.851  
Studio per il fondo del n. 707.

**709. FANTINI ('AVANT LA COURSE')**  
past 50×63 f 1886 c L.878

**710. FANTINI IN CONTROLUCE**  
ol/tl 39×89 1883-90 L.764

**711. FANTINI**  
ol/tl 38×89 1883-90 L.761

**712. c.s.**  
past 49×64 f 1883-90 L.762  
Studio o replica parziale del n. 711.

**713. c.s.**  
past 49×62 1883-90 L.763  
Studio o replica dei n. 711 e 712.

**714. c.s.**  
past 66×86 1883-90 L.940

**715. c.s.**  
past 76×96 1888 c L.939

**716. FANTINI ALLA PARTENZA**  
past 64×55 f 1886-90 L.889

**717. FANTINI**  
ol/tl 1886-90 L.896 bis

**718. c.s.**  
ol f 1886-90 L.896

**719. FANTINO, IN PROFILO. Filadelfia, Filadelfia Museum of Art**  
past/crt 32×49 f 1889 c L.1001

È noto uno studio analogo ma con altri cavalli, pubblicato da Lemoisne al n. 1002.

**720. FANTINO, DI SCHIENA**  
ol/tv 27×22 1889 c L.986

**721. QUATTRO FANTINI**  
ol/tv 46×38 1889 c L.985

**722. FANTINI**  
ol/tv 14×17 1890 c L.1027

## Balletto (1878-1890)

Più che dei moti vorticosi o del vibrare delle esili figure sotto la luce, Degas si occupa ora dei momenti che precedono e seguono il balletto: attimi di sforzo, di tensione, di noia, di pausa, di riposo. Con una specie di distaccata ironia, il pittore rivela ciò che sta al di là del fiabesco e del fantasmagorico, e mostra ballerine nel ridotto che tendono o si massaggiavano i muscoli, si aggiustano la calzamaglia, si piegano in atteggiamenti esasperati, simili ai nudi coevi, secondo scorci dall'alto che permettono visioni ampie e mosse. Si direbbe che il maestro voglia svelare la goffaggine, le limitazioni fisiche, i gesti abituali, la giovinezza triste e già matura dei piccoli rats, le bambine sottoposte a sforzi immani, che dopo gli estenuanti esercizi si abbandonano all'frante di stanchezza sulle panche, confortate o spronate dalla presenza di qualche parente. Ne derivano occasioni per magnifici studi a due figure, giocati su contrasti psicologici, dinamici e fisionomici. Il gusto della serie appare evidente pure qui; ma sempre si notano varianti che rendono ogni dipinto originale e differenziato, come avviene in alcune composizioni, pur nell'accresciuto impiego di calchi a rovescio. E da rilevare come in queste composizioni, per lo più su supporti allungati orizzontalmente, Degas torni all'uso dell'olio. Però la tendenza dominante concerne il frammento, che si adatta pienamente all'acume dell'impianto, agli spazi abbreviati, alle angolazioni oblique di gambe e braccia vicine a una quinta; ed ecco i particolari di figure collocate ai margini del supporto, simili ad arabeschi contro scenari di rocce che si confondono col tulle degli ampi tutù, in un crescente identificarsi delle figure con l'ambiente, per cui mobilità e fluidità conseguono un accordo assoluto. La sensibilità cromatica si affina nel prevalere del colore sui contorni e sui profili; il colore tende a smangiare la forma. È un processo di semplificazione che, oltre alla struttura compositiva, investe l'anatomia delle ballerine, studiate dapprima nude, cercando una sintesi di forme e gesti in tratti elementari, attraverso l'impegno sempre maggiore del carboncino, foriero di essenzialità scultorea. E, intanto, il colore si fa più audace nella scelta di tonalità più squallide e ampiamente distese, di contrasti inauditi; le pennellate si sciolgono in un parossismo di riflessi e barbagli, attuati con piccoli tocchi sulle ampie superfici di colore puro, e con ulteriori sovrapposizioni di pastello, violente, luminose, talora stridenti eppure sempre integrate armonicamente. Rewald osserva che Degas, "ricorrendo a effetti cromatici sempre più vibranti, trovò un mezzo per unificare linea e colore. Mentre ogni colpo di pastello diventava una nota di colore, la sua funzione, nell'insieme, spesso non differiva da quella della pennellata degli impressionisti. I suoi pastelli diventarono fuochi artificiali dai mille colori, dove si dissolveva ogni precisione di forma in fa-





686



692



693



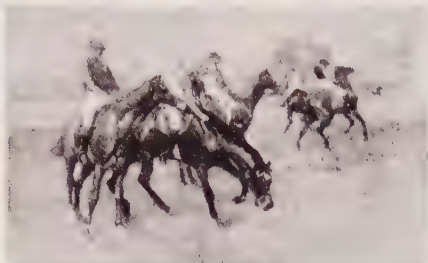
694



695



696



697



698



701



699



700



702



703



704



705



706



707



708



709



711



712



713



714



715



717



718



716



719



720



721



722





723



724



725



726



727



728



729



730



736



737



731



732



733



734



735



738



739



740



741



742

vore di una materia stavillante di hachures". Forse era il suo modo di reagire alla perdita della vista.

**723. DUE BALLERINE IN GIALLO.** Parigi, propr. Rouart  
mon past 29×26 f 1878-80 L.514

**724. BALLETO ALL'OPERA** Chicago, propr. Block  
past 34×70 1878-80 L.513

**725. BALLERINA CON MAZZO DI FIORI, CHE FA IL SALUTO.** New York, propr. Frelinghuysen  
mon past 27×38 1878-80 L.515  
Ne è nota una versione con la figura a rovescio (L.515 bis).

**726. TRE BALLERINE FRA LE QUINTE.** Chicago, Art Institute  
ol 74×60 1878-80 L.512

**727. BALLERINE IN ESERCIZIO E VIOLINISTA.** New York, Frick Collection  
ol/tl 47×61 f 1879 c L.537

**728. BALLERINA IN CAMERINO.** Winterthur, Collezione Reinhart  
past 60×43 f 1879 c L.529

**729. TRE BALLERINE IN CAMERINO.** New York, Metropolitan Museum  
past 54×51 f 1879 c L.542

**730. BALLERINA SEDUTA.** carb past 30×43 1879 c L.543  
Studio per il n. 729.

**731. BALLERINE IN VERDE** past 66×36 1879 c L.572  
Per la figura di danzatrice a destra si confronti coi n. 499, 519, 749, 752, 764, 791 e 793.

**732. SCAMBIETTO.** Zurigo, propr. Bührlé  
mon past 26×29 f 1879 c L.569

**733. BALLERINE IN SCENA** past 21×16 f 1879 c L.570

**734. TRE BALLERINE IN SCENA.** Lisbona, Museo Gulbenkian  
ol/tv 20×16 f 1879 c L.571

**735. c.s.** New York, propr. priv.  
mon past 20×43 f 1879 c L.568

**736. BALLERINA ALLA TOILETTE.** Cincinnati, Art Museum  
past 87×37 f 1879 c L.561  
Tema analogo al n. 789.

**737. BALLERINA SU UNA PUNTA** past 45×35 f 1879 c L.558

**738. DUE BALLERINE SEDUTE SU UNA PANCA CHE SI RASSETTANO.** New York, propr. Webb  
past 45×65 f 1879 c L.559

**739. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA CHE SI RASSETTA** past temp 59×64 1879 c L.560  
Studio per il n. 738.

**740. BALLERINA CON VENTAGLIO. ... (Texas),** propr. priv.  
past 45×29 f 1879 c L.545

**741. DUE BALLERINE FRA LE QUINTE** past 50×65 1879 c L.527

**742. c.s.** past 50×40 f 1879 c L.544

**743. BALLERINE IN RIPOSO.** San Francisco, propr. Lazar  
past 50×65 1879 c L.530

La vitale dinamicità della composizione è raggiunta soprattutto dal divaricarsi delle gambe secondo direttrici differenti.

**744. c.s.** New York, propr. Webb  
past carb 45×71 f 1879 c L.531  
Studio per il n. 743.

**745. CANTANTE E BALLERINE, E RICCIOLI DI CONTRABASSO IN PRIMO PIANO ('LE BALLETS DE L'AFRICAINES')** past guaz 62×79 f 1879 c L.521

**746. BALLERINA CHE SI PETTINA** past 45×30 f 1879 c L.546

**747. BALLERINA CHE SI ALLACCIA LA SCARPETTA DESTRA.** New York, propr. priv.  
past 46×58 f 1880 c L.600

**748. TRE TESTE DI BALLERINA.** Parigi, Louvre  
mat/crt 18×57 f 1880 c L.593  
Con evidenza si tratta di studi della stessa modella.

**749. BALLERINA IN VERDE.** New York, propr. Webb  
past 71×38 f 1880 c L.591

**750. BALLETO VISTO DA UN PALCO.** Zurigo, propr. Tanner  
past 70×60 1880 c L.586

**751. BALLERINE IN SCENA ('L'ÉTOILE')** past 76×57 f 1880 c L.598

**752. c.s.** Chicago, Art Institute  
mon past 56×40 f 1880 c L.601

**753. BALLERINE DIETRO UN FONDALE.** New York, propr. Jonas  
temp past 69×48 f 1880 c L.585

**754. BALLERINA IN ROSA.** Chicago, propr. Chauncey McCormick  
ol/tl 26×20 f 1880 c L.614

**755. BALLERINA A MEZZA FIGURA.** Parigi, Louvre  
past 59×45 f 1880 c L.605

**756. DUE BALLERINE IN SCENA** temp past 16×21 f 1880 c L.608

**757. c.s.** mon past 38×27 f 1880 c L.613 bis

La ballerina in primo piano ripete quella del n. 473.

**758. BALLERINA IN SCENA** ol/crt 50×56 1880 c L.610  
Ne è noto uno studio (L.611).

**759. LEZIONE DI DANZA.** Zurigo, propr. Bührlé  
ol/tl 61×50 1880 c L.587

**760. c.s.** Londra, Tate Gallery  
ol/tl 72×72 1880 c L.588  
Studio per il n. 759, preparato da due schizzi (L.589 e 590).

**761. PAUSA DURANTE UNA LEZIONE DI DANZA.** Denver, Art Museum  
past 63×48 f 1880 c L.576

Anche qui l'interesse è focalizzato sull'organizzarsi di gesti variati. Il movimento è suggerito dalla ballerina eretta, la cui proiezione 'fuori' del quadro viene accentuata dalle direttrici del pavimento.



**762. PALCO DI TEATRO**

past 66x53 1880 L.584

**763. AL CALARE DEL SIPARIO.**  
Boston, propr. Metcalfpast/crt 54x74 f 1880 c  
L.575

È fissato un istante di sospensione: l'attimo finale del balletto, in cui il sipario sta per calare, lasciando scorgere solamente parte delle ballerine in prima fila. L'occhio "fotografico" fissa anche qui una istantanea impressionista, basata su un impianto compositivo diviso in tre strisce differenti; i tre archetti dei violini contribuiscono alla scansione del primo piano, in ombra, mentre l'intrecciarsi di braccia e gambe sul fondo e i giochi di luce tendono ad accrescere la profondità; i colori vivaci e la libertà dei tocchi aumentano la freschezza dell'opera.

**764. BALLERINA CHE FA IL SALUTO.** New York, propr. priv.temp past/tv 61x43 f 1880 c  
L.574**765. BALLETO VISTO DA UN PALCO**

past 55x48 1880 c L.577

Ne sono noti tre studi preparatori, di cui due relativi alle figure delle ballerine (L.578 e 579), e uno alla figura con ventaglio (L.580).

**766. TRE BALLERINE**carb past 46x61 f 1880 c  
L.586 bis

Assieme a un'opera analoga (L.586 ter), servi come studio per la scultura n. S 73

**767. c.s.**

past 81x51 f 1880 c L.602

Ne sono noti due studi (L.603 e 604).

**768. BALLERINA PRESSO UNA STUFA**past 75x55 f s d 1880 c  
L.573

Dedicato "à mon ami Duranty".

**769. LEZIONE DI DANZA.** Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale

past/crt 49x63 1881 c L.653

**770. c.s.**

past 48x63 f 1881 c L.654

Studio per il n. 769.

**771. BALLERINE IN SCENA**

past 60x45 f 1881 c L.650

**772. VISITATORI DIETRO IL SIPARIO.** Upperville, propr. Mellonmon past 35x41 1881 c  
L.652**773. DANZA GRECA**

past 58x49 1881 c L.645

**774. BALLERINA CHE ESCE DAL CAMERINO**

past 52x30 f 1881 c L.644

**775. PROVA DI BALLETO**

ol/tl 50x61 1882 c L.704

**776. c.s.**

ol/tl 52x65 1882 c L.703

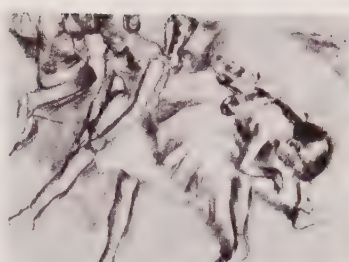
La figura di destra appare anche nei n. 759 e 760.

**777. RIDOTTO DI SCUOLA DI BALLO.** Glasgow, Art Gallery and Museum

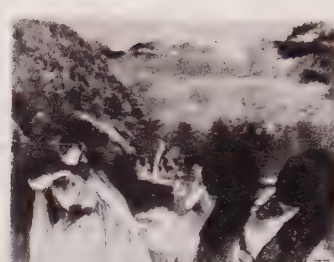
ol 58x83 f 1882 c L.700



743



744



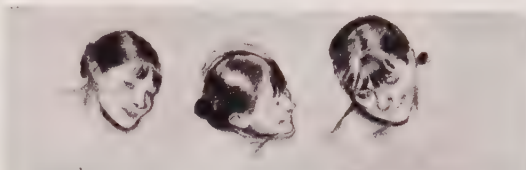
745



746



747



748



749



750



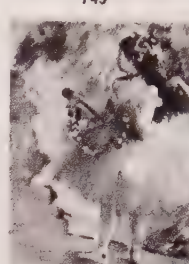
751



752



753



754



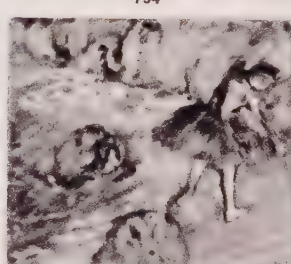
755



756



757



758



762



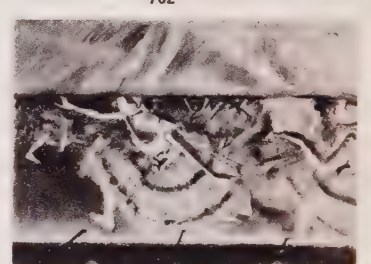
759



760 [Tav. XLVI]



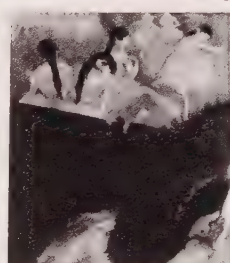
761



763



764



765



766



767



768



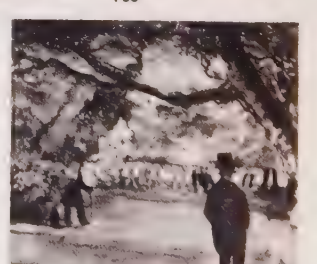
769



770



771



772





773



774



775



776



777



778



779



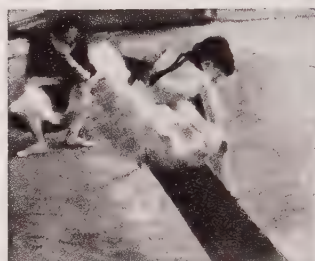
780



781



782



783



784



785



786



787



788



789



790



792



791



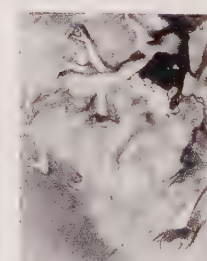
793



794



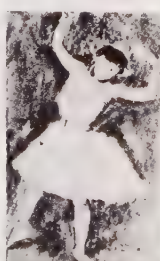
795



796



797



798



799



800

**778. BALLERINA E DONNA CON OMBRELLO, SU UNA PANCA ('L'ATTENTE').** New York, propr. Havemeyer

past 47x60 f 1882 c L.698

Ne è noto uno studio della singola ballerina (L.699).

**779. TRE BALLERINE**

past 63x50 f 1882 c L.701

**780. BALLERINA CON TAMBURELLO**

past 97x65 1882 c L.690

Ne è noto uno studio a pastello (L.691); si veda anche n. 781.

**781. BALLERINA SPAGNOLA E STUDI DI GAMBE.** Parigi, Louvre

past 46x58 f 1882 c L.689

La figura della ballerina ripete quella del n. 780.

**782. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA**

past/crt 45x59 f 1881-3 L.659

Ne esistono versioni posteriori (n. 1069 e 1070, 1103 e 1104).

**783. DUE BALLERINE IN RIPOSO.** Boston, Museum of Fine Arts

past 50x60 f 1881-5 L.661

**784. BALLERINA SEDUTA CHE SI MASSAGGIA LA CAVIGLIA SINISTRA.** Parigi, Louvre

past 62x49 f 1881-3 L.658

Temi analoghi si trovano ai n. 818 e L.913.

**785. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA UNA SPALLINA**

past carb 59x45 1881-5 L.676

**786. LEZIONE DI DANZA**

ot/tl 38x88 f 1880-5 L.625

**787. DUE BALLERINE SEDUTE**

past/crt 32x47 f 1880-5 L.626

Studio per il n. 786.

**788. BALLERINA CHE SI INCHINA**

past 48x31 1880-5 L.616

Ne è noto uno studio (L.616 bis).

**789. BALLERINA CHE SI PETTINA**

past 1880-5 L.628

Tema analogo al n. 736.

**790. BALLERINE FRA LE QUINTE.** Farmington (Conn.), Hill-Stead Museum

ol/tl f 1880-5 L.617

**791. BALLERINE IN SCENA**

mon past 38x28 f 1880-5 L.627

**792. BALLETO VISTO DA UN PALCO**

ol/tv 14x22 f 1883 c L.737

**793. BALLERINA IN VERDE**

past 71x38 f 1883 c L.735

Per figure analoghe si veda ai n. 499, 519, 520, 731, 749, 752, 764 e 791.

**794. BALLERINA CHE FA IL SALUTO**

past 70x51 f 1883 c L.736

Studio per il n. 793.

**795. BALLERINE CON TAMBURELLO, IN SCENA**

ol 32x41 f 1883 L.723



Ne è nota una replica posteriore (n. 1102).

**796. BALLERINE IN SCENA.** ... (Ohio), propr. Gates Mills  
past 63×48 f 1883 L.720

**797. BALLERINE IN CAMERINO.** Parigi, propr. Gerard  
past 75×73 f 1882-5 L.716 bis

**798. BALLERINA CON BRACCIA ALZATE**  
past 36×23 s 1882-5 L.714

Il testo della scritta, autografa, è: "Archi-grotesque, contraires de la danse".

**799. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA LA CALZAMAGLIA**  
past 20×25 f 1882-5 L.716

**800. BALLERINE IN ROSA, FRA LE QUINTE.** Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek  
ol/tl 38×44 f 1884 c L.783

**801. c.s.**  
ol/tl 40×22 1882 c L.784  
Studio per il n. 800.

**802. BALLERINA SEDUTA**  
past 62×47 f 1884 c L.800

**803. BALLERINE IN SCENA**  
past 73×96 1884 c L.775

**804. BALLERINE NEL RIDOTTO**  
past 38×72 t 1884 c L.768

Il gruppo a destra è riproposto, con qualche variante, ai n. 805 e 1156.

**805. QUATTRO BALLERINE NEL RIDOTTO**  
ol/tl 54×65 1884 c L.769

Si veda n. 804. È noto un altro abbozzo analogo, pure a olio (L.770).

**806. DUE BALLERINE SEDUTE**  
past 61×47 f 1884 c L.760

**807. BALLERINE FRA LE QUINTE**  
past 30×27 f s 1885 c L.853  
Dedicato dal pittore "A son ami Halévy".

**808. DUE BALLERINE CON BRACCIA ALZATE**  
past 21×47 1885 c L.845

**809. BALLETO [?]**  
ol/tl 59×50 1885 c L.843

**810. c.s.**  
ol/tl 55×65 1885 c L.844

**811. BALLERINE FRA LE QUINTE.**  
ol 62×52 f 1885 c L.841

**812. c.s.**  
ol/tl 61×50 1885 c L.842  
Studio per il n. 811.

**813. BALLERINE CHE SI INCHINANO**  
past 36×49 f 1885 c L.830

**814. PROVA DI BALLETO**  
ol/tl 81×56 1885 c L.839  
Ne è nota una variante a pastello più compiuta (L.838).

**815. DUE BALLERINE, DI SCHIENA**  
ol/tv 41×33 1880-5 L.618

**816. BALLETO VISTO DA UN PALCO.** Filadelfia, Museum of Art  
past/crt 64×49 f 1885 c L.828  
Composizione affine a quella del n. 765.

**817. c.s.**  
past 60×45 1885 c L.829  
Studio per il n. 816.

**818. BALLERINA CHE SI ALLACCIA LA SCARPETTA SINISTRA**

past 47×58 1885 c L.826  
Ne è noto uno studio (L.826 bis).

**819. BALLERINE IN ESERCIZIO E IN RIPOSO**  
ol/tl f 1885 c L.820  
Temi analoghi ai n. 842 e 1059.

**820. BALLERINA ALLA BARRA**  
past 62×47 f 1885 c L.821  
Studio per il n. 819.

**821. BALLERINA CON VENTAGLIO.** New York, Metropolitan Museum  
past/crt 60×43 f 1885 c L.823  
Studio per il n. 819.

**822. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA**  
past/crt 65×49 f 1885 L.822  
Studio per il n. 819.

**823. PROVA DI BALLETO**  
ol/tl 89×96 1885 c L.819



802



803



804



805



806



807



808



809



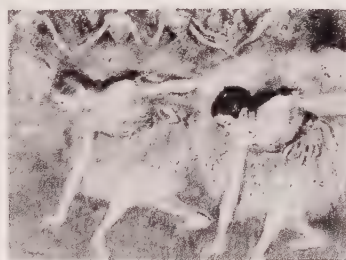
810



811



812



813



814



815



816



817



818 a



819



820



821



822



823



824



825



826



824. TRE BALLERINE IN ROSA Malibu, propr. Getty

ol 100x54 1886 c L.885

825. BALLERINE E VISITATORE

ol/tl 50x61 1886 c L.880

826. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA LA CALZAMAGLIA

past 60x46 f 1886 c L.884 bis

827. DUE SIGNORE IN UN PALCO DI TEATRO [?]. Glasgow, Art Gallery and Museum

past 62x87 1886 c L.873

828. ARLECCHINO

past 32x18 f 1886 c L.806

829. ARLECCHINO E ALTRE FIGURE

past 63x56 1886 c L.817

830. ARLECCHINO E COLOMBINA [?]

past 41x41 f 1886 c L.771

Secondo la Browse, Degas si sarebbe ispirato al primo atto del balletto *Les Jumeaux de Bergame* di Florian, il cui prologo era di Th. de Banville, e che fu dato all'Opéra di Parigi nel 1886. Il ruolo di Arlecchino era interpretato dalla Salle (o Salanville), e quello di Colombina (o Corallina) dalla Subra, modella anche di Lautrec. Le composizioni dedicate da Degas a questo tema eserciteranno una forte suggestione su Picasso.

831. c.s.

past 46x79 f s 1886 c L.818

La dedica è "A mon amie Hortense", che Lemoisne identifica con Hortense Valpinçon (si veda n. 253), suggerendo che il dono avvenisse in occasione delle nozze di lei, nel 1885: in tal caso cadrebbe l'ipotesi della Browse circa il balletto di

Arlecchino e Colombina (si veda n. 830).

832. DUE BALLERINE ALLA BARRA. Washington, Phillips Collection

ol tr/tl 129x98 1884-8 L.807

833. c.s. Ottawa, National Gallery of Canada

past 125x107 1884-8 L.808

Studio per il n. 832. Ne sono noti altri quattro analoghi, due dei quali relativi all'intera composizione (L.809 e 810), uno alla ballerina di destra, ma nuda (L.812), e uno alla medesima ballerina, ma in controparte (L.811).

834. BALLERINA E STUDI DI GAMBE

past 47x61 1887 c L.912

Della figura completa è noto uno studio (L.911).

835. BALLERINA CON BRACCIO SINISTRO ALZATO E MANO ALLA FRONTE

past 48x30 1887 c L.910

836. BALLERINE NEL RIDOTTO, CON CONTRABBASSO. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 40x90 f 1887 c L.905

La composizione è anche nota per un altro olio coevo (L.900, 41x88; Detroit, Museum of Art) e per uno studio (L.902). Inoltre, si conoscono vari studi parziali: in particolare, della ballerina inchinata in primo piano (L.903, 904, 906, 907, 908 e 913); del solo fiocco di questa figura (L.908 bis); della danzatrice che si aggiusta la fascia (L.909).

837. BALLERINE CHE SALGONO LE SCALE. Parigi, Louvre

ol/tl 39x90 f 1886-90 L.894

Ne esistono due studi preparatori, di cui uno relativo alle ballerine che salgono (L.895), e uno per la ballerina in fondo a destra che si tocca le spalle (L.901).

838. ARLECCHINO E DUE BALLERINE

past 31x45 f 1886-90 L.1033

839. ARLECCHINO E TRE BALLERINE

past 51x64 f 1886-90 L.1032 bis

840. BALLERINE IN ROSA

past 62x70 f 1888 L.942

Ne sono note numerose repliche (n. 1063, 1113, 1124 e 1152).

841. BALLERINE FRA LE QUINTE. Boston, Museum of Fine Arts

past 59x47 f 1888 L.944

Studio per il n. 840. Altri studi analoghi sono pubblicati da Lemoisne (943 e 945).

842. BALLERINE IN ESERCIZIO E IN RIPOSO. Washington, National Gallery

ol 39x89 f 1888 c L.941

843. BALLERINE IN RIPOSO E UNA IN ESERCIZIO

past f 1887-90 L.938

Ne è noto uno studio (L.838 bis).

844. c.s.

past 66x94 1887-90 L.937

845. LEZIONE DI DANZA. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek

ol/tl 75x90 1887-90 L.924

846. BALLERINA ALLA TOILETTE

past 62x46 1889 c L.982

847. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA UNA SPALLINA

ol/tl 81x52 1889 c L.975

848. BALLERINA, DI SCHIENA

ol/tl 40x32 f 1889 c L.973

Ne è noto uno studio (L.974).

849. GIOVANE BALLERINA APPOGGIATA ALLA BARRA. Shelburne, City Museum

past 69x40 f 1889 c L.969

Ne è noto uno studio o versione (L.970).

850. BAMBINE DELLA FAMIGLIA MANTE CON LA MADRE [?]. New York, propr. Huttleston Rogers

past 90x50 f 1889 c L.971

I Mante erano una famiglia in relazione con l'Opéra: il padre faceva parte dell'orchestra e le tre figlie si esibivano come ballerine; la bambina col tutù è Suzanne, di circa sette anni; la sorella Blanche, in abito scuro, aveva all'incirca otto o nove anni. Per la figura della ballerina si veda n. 849.

851. c.s. Filadelfia, Art Museum

past 90x50 f 1889 c L.972

Studio o replica del n. 850.

852. BALLERINE FRA LE QUINTE. Zurigo, propr. Bührle

ol/tl 42x92 1889 c L.996

Ne sono noti due studi della composizione (L.977 e 998) e



826



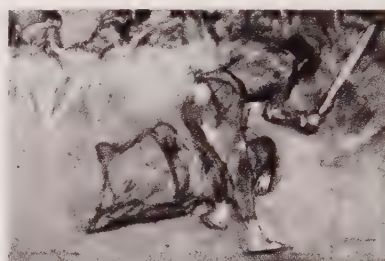
828



829



830



831



827



832



833



834



835



836



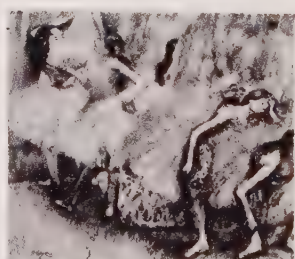
837



838



839



840



841



842



843



844



studi parziali relativi al gruppo antistante (L.999 e 999 bis) e uno relativo alla sola figura della ballerina che si aggiusta una scarpetta, al centro (L.1000).

#### 853. BALLERINE IN SCENA

ol/tl 75x81 1889 c L.987

Per la ballerina a destra, chinata, si veda n. 1130. Ne sono noti alcuni studi preparatori (L.988, 988 bis, 989 e 990).

#### 854. BALLERINA A MEZZA FIGURA. Boston, Museum of Fine Arts

ol/tl 61x50 1890 c L.1025

Studio per il n. 859.

#### 855. BALLERINE IN ROSA E VERDE, FRA LE QUINTE. New York, Metropolitan Museum

ol/tl 81x74 1890 c L.1013

#### 856. BALLERINE FRA LE QUINTE. Parigi, Louvre

ol/tl 85x75 1890 c L.1014

Replica del n. 855. L'attenzione al colore prevale sullo studio delle pose e degli atteggiamenti; l'intera composizione diviene mobile, quasi un pretesto per ricerche cromatiche.

#### 857. c.s.

past 65x56 f 1890 c L.1015

Ne sono noti alcuni studi (L.1016, 1017, 1018 e 1019).

#### 858. c.s. Chicago, Art Institute

past 65x50 1890 c L.1012

#### 859. BALLERINA E VISITATORE PRESSO UNA QUINTA

ol 25x19 f 1890 c L.1024

## Nudi (1878-1890 circa)

Nel 1886, all'ultima mostra degli impressionisti, Degas espone una serie di pastelli col titolo Serie di nudi di donne che fanno il bagno, che si lavano, che si asciugano, si pettinano o si fanno pettinare. Il pubblico ne fu urtato, ma in parte, anche, ammirato della vitalità del disegno; la critica parlò di misoginia crudelmente appuntata contro il corpo femminile; persino Huysmans rilevava un "accento particolare di disprezzo e odio". Invero ciò che Degas offriva era una visione reale, disincantata, antiaccademica del nudo, un'analisi cruda, obiettiva di ogni gesto o posa, colti nell'inconsapevolezza della modella. Lo studio del corpo umano in azione era stato fin dalla giovinezza motivo di speciale interesse per Degas, che poi si era sempre servito del nudo per fissare un movimento difficile o un equilibrio complesso; le scene nelle maisons closes gli avevano inoltre indicato numerose pose intime e naturali che ritornano nelle presenti composizioni, in cui confluisce anche l'efficacissima conoscenza della struttura anatomica e dinamica conseguita studiando i corpi delle ballerine. Il pittore si applica ora al nudo col medesimo rigore con cui aveva affrontato il balletto; e, nell'intento di rinnovatore, evita qualsiasi compiacimento edonistico (ciò che egli chiamava "fatto per il pubblico"), per una ricerca realistica di tutti gli at-



845



846



847



848



849



850



852



853



854



855



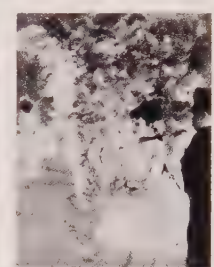
856



857



858



859

teggiamenti possibili, nell'infinita varietà delle pose con cui la donna attende alla cura del suo corpo. Sappiamo che, a tale fine, per anni si era ingombrato l'atelier di poltrone, tinozze, vasche da bagno, nelle quali facevano instancabilmente posare le modelle. Interrogato da George Moore, Degas aveva risposto: "Le mie donne sono persone semplici, oneste, che non badano ad altro che a curarsi il fisico... è come se le si guardasse dal buco della serratura". Sono sempre, interni, dove l'ambiente risulta appena accennato e gli oggetti ridotti al minimo: accappatoi, tinozze, la cui forma circolare racchiude le morbide curve dei corpi flessuosi e protesi, toelette o specchi, nei quali la donna si osserva o dinanzi ai quali scioglie la massa morbida dei capelli (che indubbiamente dovettero esercitare sull'artista una forma di

fascino feticistico), o letti in cui essa è colta nel riposo. Tutto viene studiato e messo a profitto per valorizzare le linee superbe di questi corpi eretti, sdraiati, piegati, inginocchiati, contorti e forzati sino al limite della rottura dell'equilibrio. A essi applica tutti gli accorgimenti e le tecniche usati per il balletto: angolazioni differenti, prospettive multiple, spazi raccorciati, tagli arditi di figure in primo piano che valorizzano la totale plasticità delle forme, e un'originalità nel comporre (servendosi di piani inclinati, di fondi mossi da ritmi differenti da quelli delle figure, di esasperazioni di gesti, addirittura ai confini della goffaggine) raramente uguagliata. La luce è sapientemente studiata, dosata, variata, esaltata, attraverso l'uso di gamme inusitate, che il pastello di Degas riesce soltanto adesso a ottenere.

L'artista scopre inoltre la bellezza della pelle e degli effetti luminosi su di essa: unisce e contrappone toni e colori, usa preziose e calde armonie in modo da rendere i riflessi e le sfumature della luce — intima, sobria, eppure vibrante — che si diffonde sulla carne morbida e vellutata di queste donne massicce, spersonalizzate, caratterizzate solo dalle forme plastiche delle loro pose. Degas, per alcuni nudi, riprende ed esaspera il fare a tratteggio usato da Chardin negli ultimi ritratti [Fosca], ottenendo effetti eccezionali: con la stesura dei pastelli a strisce verticali, più o meno separate, fa risaltare le tonalità attraverso il loro contrasto. Così Degas giunge a risultati mai prima attinti.

#### 860. DUE OSPITI D'UNA 'CASA', IN FRONTE

mon past 1879 c L.550 bis

#### 861. INTERNO D'UNA 'CASA' ('LA FÊTE DE LA PATRONNE')

mon past 27x30 1879 c L.549

#### 862. TRE OSPITI D'UNA 'CASA', SEDUTE, IN FRONTE. Amsterdam, Rijksmuseum

mon past 16x22 1879 c L.550

#### 863. TRE OSPITI D'UNA 'CASA', SEDUTE, DI SCHIENA

mon past 16x22 1879 c L.548

#### 864. DONNA ALLA TOELETTE, DI SCHIENA

mon past 1879 c L.554

#### 865. DONNA SEDUTA

past 48x62 1879 c L.552

#### 866. DONNA DI SCHIENA

past carb 49x50 1879 c L.553

#### 867. DONNA CHE SI CURA IL PIEDE SINISTRO

past 43x43 1879 c L.551



860



861



862



863



864



865



866



867





868



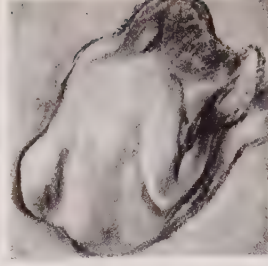
869



870



871



872



873



874



875



876



877



878



879



880



881



882



883



884



885



886



887



888



889

**868. DONNA SEDUTA SU UN CUSCINO, DI SCHIENA.** Parigi, Louvre

mon past 18×13 1879 c L.547

**869. GIOVANE DONNA SDRAIATA PRESSO IL CAMINETTO**  
mon past 45×27 1880 c L.607

**870. GIOVANE DONNA SEDUTA SUL PAVIMENTO**  
past f 1880 c L.606

**871. DONNA CHE SI PETTINA, DI SCHIENA**  
ol/tl 74×61 1881 c L.642

**872. c.s.**  
past 50×50 1881 c L.643  
Probabile studio per il n. 871.

**873. DONNA CHE SI GRATTA LA SCHIENA**  
past 40×41 1881 c L.641

**874. GIOVANE DONNA APPOGGIATA A UNA GAMBA.** Parigi, Louvre  
past/crt 50×31 1880-5 L.615

**875. TOILETTA INTIMA**  
mon past 31×40 1880-5 L.622  
Il tema è noto in un'altra versione (L.623).

**876. DONNA SUL LETTO CHE SI INFILA LA CALZA SINISTRA.** Firenze, propr. Baligioni  
past 53×70 1883 c L.750

**877. DONNA CHE STA PER CORICARSI**  
mon past f 1883 c L.747

Forse ispirata da un dipinto olandese del Seicento.

**878. DONNA A LETTO, CHE STA ALZANDO LE COPERTE**  
mon [?] past 22×44 f 1883 c L.748

**879. DONNA SUL LETTO, CON CANE**  
mon past 26×31 f 1883 c L.746

**880. DONNA CHE SI ALLACCIA IL CORSETTO, IN FRONTE**  
ol/tl 90×56 1883 c L.741

**881. DONNA CHE SI ALLACCIA IL CORSETTO, DI SCHIENA**  
past 67×52 1883 c L.740

**882. DONNA CHE INDOSSA IL CORSETTO, DI FIANCO**  
past 50×50 f 1883 c L.742

**883. DONNA CON CORSETTO CHE SI GRATTA IL BRACCIO DESTRO**  
past 30×23 f 1883 c L.739

**884. DONNA CON CORSETTO ALLA TOILETTA, DI SCHIENA.** Londra, Galleria Lefevre  
past 65×50 f 1883 c L.749

**885. DONNA NELLA TINOZZA**

**CHE SI ASCIUGA IL BRACCIO SINISTRO**

past 68×68 f 1883 c L.738  
Il motivo verrà ripreso più tardi, nel n. 1042.

**886. DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO, DI FIANCO**  
mon past 43×33 1883 c L.732

Ne sono noti due studi con la figura girata verso destra (L.732 bis e 734).

**887. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO, DI FIANCO**  
past 25×31 f 1883 c L.733

**888. DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO, DI SCHIENA**  
mon past 50×33 1883 c L.731

Ne è noto uno studio (L.381 bis).

**889. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CHE SI SPUGNA LA GAMBA SINISTRA.** Parigi, Louvre  
mon past 19×41 f 1883 c L.728

Considerato da Lemoisne come pastello, è invece inserito dalla Parry Janis fra i monotipi ripassati a pastello: ne esiste infatti una prima prova. L'idea della vasca da bagno può essere stata suggerita da stampe di Gavarni, una delle quali, *Les lorettes*, apparteneva a Degas.

**890. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CON MANO ALLA SPALLA**

past 31×38 f 1883 c L.730

**891. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, E DOMESTICA CON TAZZA.** Chicago, propr. Block  
past 21×92 f 1883 c L.724

La medesima posizione verrà più tardi ripetuta nei n. 1039 e 1051. Sono noti due studi (L.725 e 727).

**892. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI FIANCO**  
past 71×56 1883 c L.726

Studio per il n. 891.

**893. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, E DOMESTICA CON ACCAPPATOIO**  
past 52×39 1883 c L.721

**894. DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO, DI SCHIENA**  
mon past 38×28 f 1883 c L.719

Ne è noto uno studio, a pastello e carboncino (L.718).

**895. DONNA CHE SI STROFINA LA GAMBA SINISTRA**  
past 53×33 f 1883 c L.717

La figura femminile è la medesima del n. 894.

**896. DONNA SUL LETTO, CON MANO AL PARALUME**

past 40×45 f 1883 c L.743

**897. c.s.**  
mon past 33×38 1883 c L.744  
Preparatorio del n. 896. Ne è noto uno studio (L.745).

**898. DONNA CON PIEDE APPOGGIATO A UNA POLTRONA CHE SI INFILA UNA CALZA**  
past 49×64 1883 c L.751

**899. DONNA CHE SI ASCIUGA IL FIANCO DESTRO**  
past 72×58 1882-5 L.707

**900. c.s.**  
past carb 32×24 1882-5 L.708  
Studio per il n. 899.

**901. DONNA E DOMESTICA CON ACCAPPATOIO.** Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek  
past 81×56 1882-5 L.706

**902. DONNA SEDUTA SUL DIVANO CHE SI ASCIUGA UN BRACCIO, DI FIANCO.** New York, Metropolitan Museum  
past 30×44 f 1884 c L.794

È la medesima posizione del n. 905, ma volta a destra. Ne sono noti tre studi (L.794 bis, 795 e 795 bis).

**903. DONNA CHE SI PETTINA, IN CONTROLUCE**  
mon past 30×27 f 1884 c L.799



**904. DONNA CHE SI LAVA AL-  
LA CATINELLA**

past f 1884 c L.787

**905. DONNA SEDUTA CHE SI  
ASCIUGA IL BRACCIO SINI-  
STRO, DI FIANCO. San Paolo,  
Museu de Arte**

past 58x64 1884 c L.789

Ne sono noti alcuni studi  
(L.788 bis, 790, 791, 792 e 793).  
Si veda anche n. 902.

**906. DONNA CHE SI ASCIUGA  
LA NUCA, DI SCHIENA**

past 43x34 1884 c L.788

**907. DONNA NELLA TINOZZA,  
DI FIANCO**

past 86x76 1884 c L.766

**908. DONNA NELLA TINOZZA  
CHE SI ASCIUGA IL FIANCO,  
DI SCHIENA. Glasgow, Art Gal-  
lery and Museum**

past 45x65 1884 c L.765

**909. DONNA SEMISDRAIATA  
SUL DIVANO CHE LEGGE**

mon past 31x28 f 1883-5  
L.754

**910. DONNA SUL LETTO CHE  
SI GRATTA IL FIANCO**

past 31x43 1883-5 L.753

Ne è nota una versione su  
monotipo rialzato a pastello  
(L.752).

**911. DONNA NELLA TINOZZA  
CHE SI SPUGNA IL PIEDE SI-  
NISTRO. New York, Metropoli-  
tan Museum**

past 80x55 f d 1885 L.816

**912. DONNA CHE SI ASCIUGA  
LA NUCA, DI SCHIENA. New  
York, propr. Suydam Cutting**

past 64x50 f d 1885 L.815

Temi analoghi ai n. 945, 957  
e 1022. Opera di qualità ecce-  
zionale, giocata su toni violen-  
ti — arancio, rosa e verde pro-  
fondi — esaltati dalla tenerez-  
za dei rosa e dei verdi di fondo.

**913. c.s.**

past 77x57 1885 L.815 bis  
Studio per il n. 912.

**914. DONNA CHE SI PETTINA,  
DI SCHIENA**

past 64x53 f 1885 c L.849

**915. c.s.**

past 55x52 1885 c L.848

**916. DONNA SDRAIATA SUL-  
L'ACCAPPATOIO**

past 48x87 f 1885 c L.854

**917. c.s. New York, Metropoli-  
tan Museum**

past 48x83 1885 c L.855

Studio per il n. 916.

**918. DONNA SEDUTA SUL DI-  
VANO CHE SI FA PETTINARE.  
New York, Metropolitan Museum**

past 73x59 f 1885 c L.847

**919. DONNA PIEGATA, DI  
SCHIENA**

mon past 45x24 f 1885 c  
L.836

Ne è noto uno studio legger-  
mente variato (L.837).

**920. DONNA NELLA TINOZZA  
CHE SI SPUGNA LA NUCA ('LE  
TUB'). Parigi, Louvre**

past/crt 60x83 f d 1886  
L.872



890



891



892



893



894



895



896



897



898



899



900



901



902



903



904



905



906



907



908



909



910



911



912



913



914



916



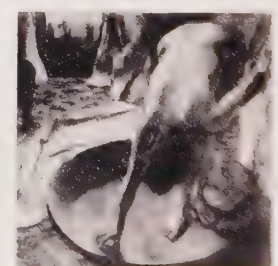
918



919



920



921





922



923



924



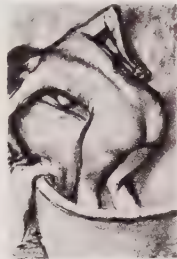
925



926



927



928



929



930



931



932



933



934



935



936



937



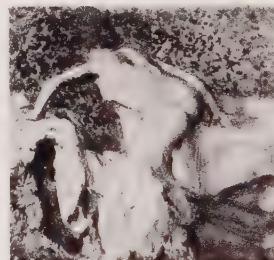
938



939 [Tav. LV]



941



942



943



944



945



946



947 [Tav. LII]



948



949



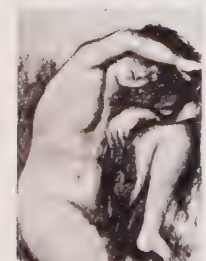
950



951



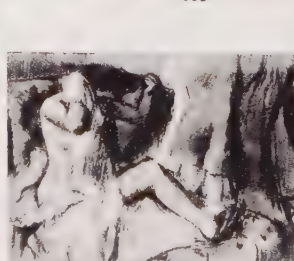
952



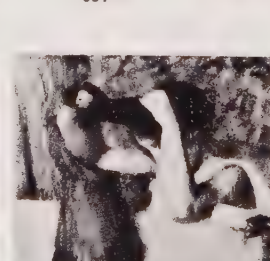
953



954



955



956



957

E imperniata sul rapporto 'fotografico' tra il nudo e la stupenda natura morta sul piano della toeletta; il tessuto cromatico, più che quello grafico o chiaroscurale, risolve l'impianto prospettico.

**921. DONNA CHE PULISCE LA TINOZZA ('LE TUB').** Farmington (Conn.), Hill-Stead Museum  
past 70×70 f 1886 c L.876

Opera di straordinaria suggestione per l'intensità del tessuto luministico.

**922. DONNA CHE SI SPUGNA LA COSCIA DESTRA**  
past 72×56 f 1886 c L.883

**923. DONNA CHE SI ASCIUGA LA COSCIA DESTRA, IN FRONTE.** Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
past 72×49 1886 c L.887

**924. DONNA CHE SI ASCIUGA, IN FRONTE.** San Francisco, propr. McIlhenny  
past 55×71 f 1886 c L.886

**925. DONNA ERETTA, DI SCHIENA**  
past 67×52 f 1886 c L.877

**926. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA IL PIEDE SINISTRO.** New York, Metropolitan Museum  
past 49×55 f 1886 c L.875

**927. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA IL PIEDE SINISTRO.** Parigi, Louvre  
past/crt 54×52 f 1886 c L.874

**928. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CHE SI SPUGNA LA SCHIENA**  
past 52×35 1887 c L.915  
Ne è noto uno studio (L.916).

**929. DONNA SEDUTA SULLA VASCA DA BAGNO CHE SI ASCIUGA LA GAMBA SINISTRA**  
past 48×62 1887 c L.917  
Ne è noto uno studio (L.918).

**930. DONNA CHE SI SPUGNA UN'ASCELLA**  
past 57×46 1887 c L.914

**931. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CHE PRENDE L'ASCIUGATOIO**  
mon past 28×38 f 1886-90 L.891  
Ne è noto uno studio (L.892).

**932. DONNA CHE SI ASCIUGA LA SCHIENA DAVANTI ALLA TINOZZA**  
mon past 43×58 f 1886-90 L.890

**933. DONNA CHE SI ASCIUGA DIETRO UN PARAVENTO**  
past 90×72 1888 c L.947  
Ne sono noti due studi (L.948 e 949).

**934. DONNA CHE SI ASCIUGA LA SCHIENA DAVANTI ALLA TINOZZA.** New York, Brooklyn Museum  
ol/tl 151×215 1888 c L.951

**935. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI SCHIENA**  
carb past 50×60 f 1888 c L.946



**936. DONNA CON ACCAPPA-  
TOIO AI FIANCHI**

ol/tl 92x42 1887-90 L.934

**937. DONNA IN PIEDI CHE SI  
PETTINA**

ol/tl 92x42 1887-90 L.928

Il tema è noto in un'altra versione (L.929).

**938. DONNA CHE SI FA PET-  
TINARE**

past 69x58 1887-90 L.927

**939. DONNA SEDUTA CHE SI  
PETTINA, IN FRONTE. Parigi,  
Louvre**

past 80x57 1887-90 L.930

**940. c.s.**

past 71x55 1887-90 L.931

Ne sono noti due varianti o studi (L.932 e 933).

**941. DONNA SEDUTA CHE SI  
PETTINA, DI FIANCO**

past f 1887-90 L.935

Ne sono noti uno studio (L.936) e altre due versioni con la figura rivolta al lato opposto (L.935 bis e 935 ter)

**942. DONNA CHE ESCE DAL-  
LA VASCA DA BAGNO, DI  
SCHIENA**

past 75x76 1887-90 L.925

Ne è noto uno studio (L.926).

**943. RAGAZZA DISTESA SUL  
DIVANO, DI SCHIENA**

mon past 38x28 f 1887-90 L.921

**944. DONNA CHE SI ASCIUGA  
LA NUCA, DI FIANCO**

past 73x65 1889 c L.994

Ne è noto uno studio (L.993).

**945. DONNA SEDUTA CHE SI  
ASCIUGA, E DOMESTICA CON  
TAZZA**

past 119x105 1889 c L.979

Il supporto risulta integrato in basso. Ne sono noti uno studio completo (L.980) e uno limitato alla sola figura della bagnante (L.981).

**946. DONNA CHE ENTRA NEL-  
LA VASCA DA BAGNO, DI  
SCHIENA ('LE BAIN MATINAL').  
Chicago, Art Institute**

past 70x43 f 1890 c L.1028

Il colore — di una ricchezza straordinaria (e che verrà ripreso da Bonnard e Vuillard) — è ottenuto mediante la sovrapposizione spregiudicatissima di strati di pastello

**947. DONNA CHE ENTRA NEL-  
LA VASCA DA BAGNO, DI  
SCHIENA. New York, Metropol-  
itan Museum (Havemeyer)**

past 55x57 f 1890 c L.1031 bis

Lemoine riproduce uno studio con ambientazione più estesa (1031) e un altro con la figura rivolta al lato opposto (1032).

**948. DONNA CHE ENTRA NEL-  
LA VASCA DA BAGNO, DI  
FIANCO. Pittsburg, Carnegie In-  
stitute**

ol/tl 81x116 1890 c L.1029

Ne sono noti due studi con la figura nella stessa posizione (L.1030 e 1030 ter), e due altri con la figura rivolta al lato opposto (L.1029 bis e 1030 bis).

**949. DONNA SEDUTA SUL DI-  
VANO CHE SI ASCIUGA IL  
FIANCO SINISTRO. Londra,  
Courtauld Institute Galleries**

past 68x59 1890 c L.1011

**950. DONNA PIEGATA, IN  
FRONTE**

past 56x38 1890 c L.1020

Ne sono noti due studi con la figura rivolta al lato opposto (L.1020 bis e 1020 ter).

**951. DONNA NELLA VASCA DA  
BAGNO, DI SCHIENA**

past 38x28 f 1890 c L.1010

**952. DONNA CHE SI LAVAVA  
ALLA TOILETTE**

mon past 31x27 f 1888-92 L.966

Ne sono noti studi a pastello, leggermente variati (L.966 bis, 967 e 968).

**953. DONNA SEDUTA CON TE-  
STA RECLINA SOTTO UN  
BRACCIO, IN FRONTE**

past 64x49 1888-92 L.965

**954. DONNA SEDUTA CHE SI  
PETTINA, DI SCHIENA**

past/crt 49x38 f 1888-92 L.1003

**955. DONNA SUL LETTO CHE  
SI PETTINA. Monaco, Haus der  
Kunst**

past 48x63 f s 1888-92 L.964

Porta la dedica a "M. I. Stchoukine". Ne è noto uno studio (L.963).

**956. DONNA CHE SI PETTINA,  
DI FIANCO**

past 50x58 1888-92 L.962

A destra si nota una mano che tende un biglietto, per cui il dipinto è conosciuto anche come "La lettre". E noto uno studio con la figura specularmente rivolta al lato opposto (L.962 bis).

**957. DONNA IN POLTRONA  
CHE SI ASCIUGA LA NUCA,  
DI SCHIENA. Londra, National  
Gallery**

past 104x99 1888-92 L.955

Sono noti alcuni studi (L.956, 957, 958, 958 bis e 958 ter) e due versioni leggermente variate (L.953 e 954); uno studio della seconda di queste è dato dallo stesso Lemoine al 955 bis.

**Paesaggi  
(1890-1893)**

Per la prima e unica mostra personale (1893), superando l'orgoglioso e ormai totale riserbo, Degas affidò a Durand-Ruel una serie di pastelli, praticamente tutti su monotypo: appunti e ricordi di un'escursione compiuta in Borgogna nel 1890 con lo scultore Bartholomé. Quest'ultimo asseriva che Degas, apparentemente svagato, non osservava il paesaggio mentre stavano viaggiando in carrozza, ma che all'arrivo di ogni tappa ricomponeva a memoria tutto ciò che era sfilato sotto i loro occhi. Si tratta di paesaggi estremamente sintetizzati, strutturati secondo un vigoroso equilibrio interno; la luce è come assorbita dalla terra, e vaghe forme, spesso quasi astratte, si compenetrano fondendosi nelle preziose tonalità del pastello. Pissarro, in una lettera al figlio Lucien, scrive: "Degas fa un'esposizione di paesaggi: schizzi a pastello. Fanno pensare a impressioni di colore; sono molto curiosi, un po' sbilenchi, ma straordinariamente delicati di tono". A Daniel Halévy che gli chiedeva se si trattasse di "stati d'animo", Degas rispose: "Stati dell'occhio: noi non parliamo un linguaggio tanto pretenzioso", sottolineando così l'importanza del fattore visivo quale base della ricostruzione mentale dell'opera d'arte e volendo forse stabilire una differenza tra sé e gli impressionisti.

**958. FIUME TRA COLLINE. Bos-  
ton, Museum of Fine Arts**

mon past 30x40 1890-3 L.1045

**959. c.s. New York, propr. priv.**

mon past 27x36 f 1890-3 L.1044

Replica del n. 958.

**960. c.s.**

past 44x53 1890-3 L.1064

**961. CORSO D'ACQUA**

mon past 30x39 f 1890-3 L.1038

**962. CAMPAGNA ALBERATA**

past 31x47 1890-3 L.1053

**963. c.s.**

mon past 27x32 f 1890-3 L.1039

**964. STRADA IN COLLINA**

mon past 27x36 f 1890-3 L.1037

**965. OLIVI E VILLAGGIO. New  
York, propr. Havemeyer**

mon past 25x34 f 1890-3 L.1051

**966. BRUGHIERA E COLLINE.  
New York, propr. priv.**

mon past 30x40 1890-3 L.1054

**967. c.s.**

mon 30x40 f 1890-3 L.1063

**968. ALBERI E MONTI**

mon past 30x40 1890-3 L.1057

**969. SPONDA ROCCIOSA.  
Vienna, Österreichische Galerie**

mon past 32x39 f 1890-3 L.1060

**970. c.s. ... (Svizzera), propr.  
priv.**

mon past 33x41 1890-3 L.1059

**971. VALLATA**

mon past 30x40 1890-3 L.1062

**972. ROCCE E PIANURA CON  
FIUME. Parigi, propr. Weill**

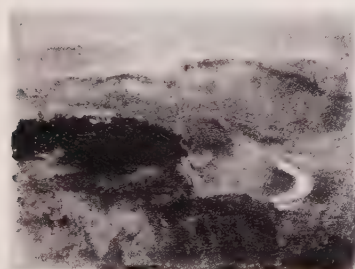
mon past 40x29 1890-3 L.1043

**973. PIANURA CON FIUME.  
Parigi, propr. Côtévielle**

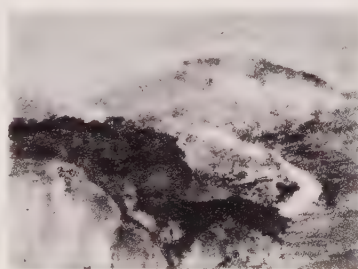
mon past 30x40 1890-3 L.1050

**974. TORRENTE IN COLLINA**

mon past 30x40 f 1890-3 L.1046



958



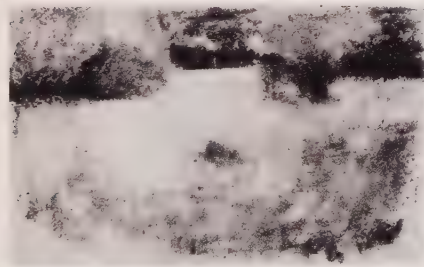
959



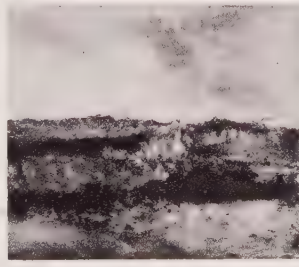
960



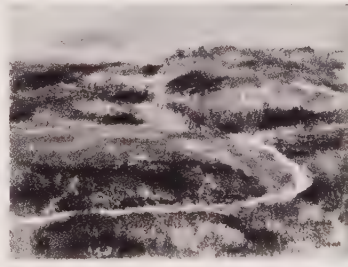
961



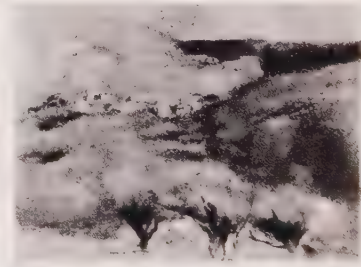
962



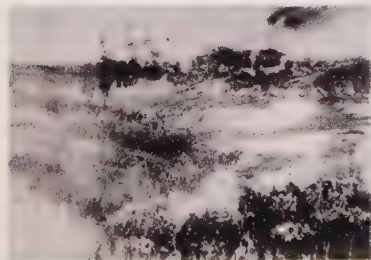
963



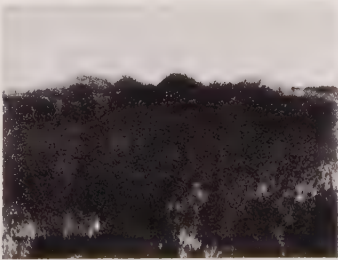
964



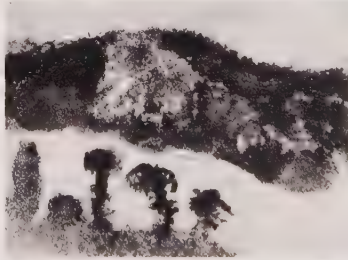
965



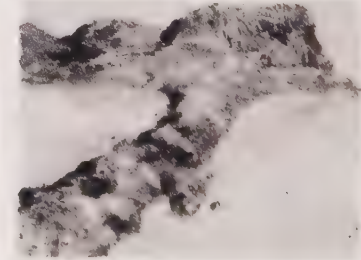
966



967

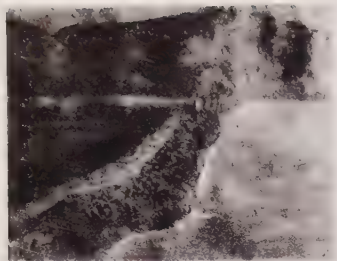


968

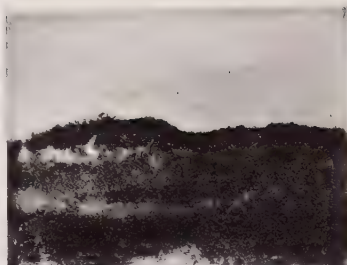


969

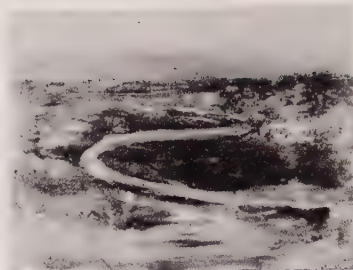




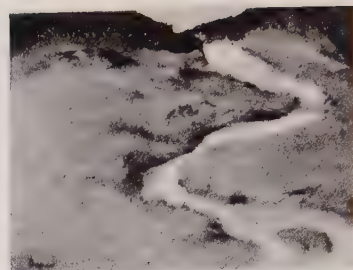
970



971



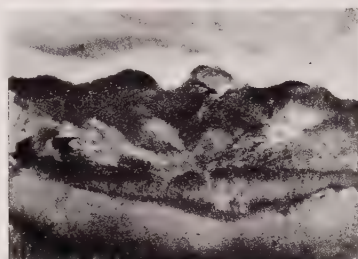
973



974



972



975



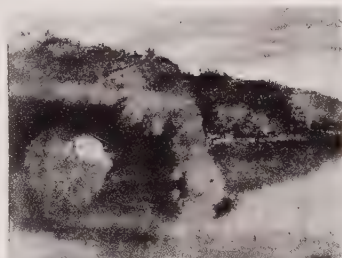
976



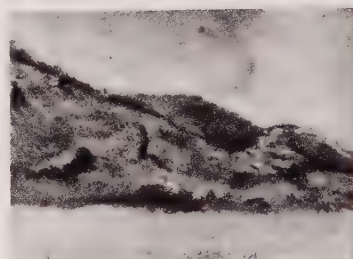
979



977



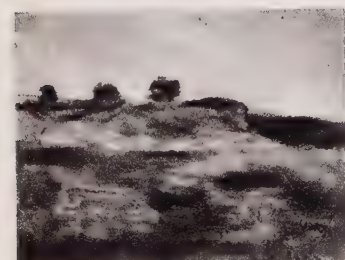
978



980



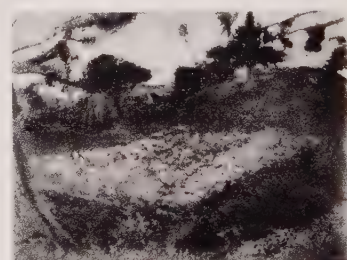
981



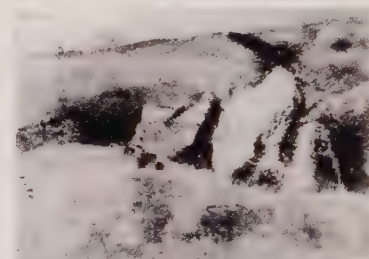
982



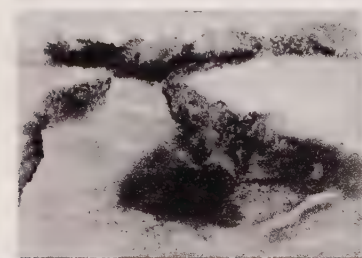
983



984



985



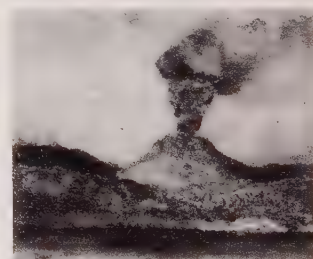
986



987



988



989

975. MONTAGNE  
mon past 27x36 f 1890-3  
L.1047

976. c.s.  
mon past 30x40 1890-3 L.1058

977. SPONDE DI UN FIUME.  
Parigi, propr. Côteville  
mon past 30x40 1890-3 L.1056

978. c.s.  
mon past 30x40 f 1890-3  
L.1042

979. PRATERIA E FIUME  
past 25x39 1890-3 L.1065

980. COLLINE  
mon past 27x36 1890-3  
L.1049

981. BACINO MONTANO. New  
York, propr. Havemeyer  
mon past 25x34 f 1890-3  
L.1048

982. DOSSO CON TRE ALBERI  
mon past 27x30 1890-3 L.1036

983. STRADE IN COLLINA. Bos-  
ton, Museum of Fine Arts  
mon past/crt 26x34 f 1890-3  
L.1055

984. CAMPO DI LINO  
mon past 25x34 f 1890-3  
L.1041

985. RUPI IN COLLINA. New  
York, propr. Schab  
mon past 22x34 f 1890-3  
L.1040

986. CAMPO DI GRANO E FI-  
LARI D'ALBERI  
mon past 25x34 1890-3 L.1035

987. CAMPO DI GRANO IN  
COLLINA. New York, propr. Ha-  
vemeyer  
mon past 26x34 f 1890-3  
L.1034

988. ISOLOTTO IN MARE  
APERTO. Parigi, propr. Bem-  
berg

mon past 30x40 1890-3 L.1061

989. VULCANO [?]. Parigi,  
propr. priv.  
mon past 25x30 f 1890-3  
L.1052

Amnesso che si tratti d'un  
vulcano, potrebbe essere il Ve-  
suvio: tema, dunque, ripreso a  
memoria o da vecchi appunti.

## Nudi - Balletto - Temi vari (1891-1908)

L'ultima produzione di Degas  
è difficilmente separabile in  
gruppi relativi alla tematica: i  
temi sono pretesti occasionali  
per ricerche luministico-plasti-  
che; il colore diviene vero pro-

tagonista, strenato in un im-  
peto vigoroso, dove il disegno  
finisce per disintegrarsi. Sem-  
bra quasi incredibile che in  
un artista dominato dalla vo-  
lontà di equilibrio e di perfe-  
zione classica si operi alla fi-  
ne della vita tale processo di  
liberazione, spinto fino a un'im-  
mediatezza che può apparire  
improvvisazione. Catton Rich  
parla di "esplosione romantica  
finale di romantico vigore". È  
come se, alla crisi dell'impres-  
sionismo, quando i vari aderenti,  
ormai separatisi, seguono vie  
diverse, Degas ne raccolga le  
istanze fondamentali e, rielabo-  
randole attraverso la propria  
esperienza, ne sviluppi alcune  
sostanziali premesse che an-  
cipano sbocchi di molto poste-  
riori. Attraverso la violenza ope-  
rata sul colore, e la subordina-  
zione dei temi, l'artista giunge  
alla costruzione di strutture cro-  
matiche visionarie, irreali, dove

persone e oggetti vengono trat-  
tati con criterio antinaturalisti-  
co, tale da preludere, appunto,  
a successivi sviluppi propri di  
certo espressionismo tedesco,  
e conseguentemente, seppure  
Degas si mantenga sempre an-  
corato a una solida base di rea-  
lismo, a talune posizioni dell'a-  
strattismo del XX secolo. In que-  
sti anni il maestro vive solita-  
rio, quasi interrompendo ogni  
rapporto con gli amici (anche  
a causa dell'affare Dreyfus, in  
cui si schierò contro gli ebrei  
al punto da rompere l'amicizia  
con Pissarro) e alimentando le  
dicerie intorno al suo pessimo  
carattere. Resta trincerato nel-  
la casa di rue Massé, dove  
dal 1890 circa dedica un inte-  
ro piano alla collezione artisti-  
ca, d'opere di Corot, Manet,  
Cézanne, Van Gogh, Gauguin,  
Mary Cassatt, e del Greco,  
Perronneau, Tiepolo, e stampe  
giapponesi e di Daumier, Ga-



varni, Whistler, e schizzi di Forain; su tutti i quali dominano dipinti primari di Ingres e Delacroix, quasi a esprimere un desiderio di sintesi e di accordo fra l'arte dei due grandi. Peralto, nella vecchiaia, Degas era venuto accostandosi sempre più a Delacroix, di cui accolse i colori sulla propria tavolozza e le cui memorie si faceva regolarmente leggere dalla fedele governante Zoé. L'interesse per la cromia l'aveva inoltre avvicinato ai maestri veneti, di cui cercava ansiosamente di imitare le tecniche, disertando gli amati maestri toscani della giovinezza. Inizialmente i temi usuali vengono ripresi ed elaborati; ma gradualmente ciascuno di essi subisce modificazioni profonde in coerenza con gli ideali estremi, unendosi, confondendosi, riducendosi — dunque — a meri spunti. Per ciò che riguarda il balletto, il movimento viene raramente ricercato e, tranne che nel gruppo dedicato all'équipe russa (n. 1073-1085), le danzatrici sono sempre ricostruite a memoria (da anni Degas non frequenta più l'Opéra e i ridotti), in riposo: grevi e tozze figure, rese con aspri colpi di carboncino, che non conservano più nulla della grazia precedente, senza particolari anatomici e che, nella finezza del rilievo, manifestano un rapporto diretto con le coeve attuazioni nel campo della scultura. C'è ora una maggior ampiezza di stesura, un superiore interesse per l'equilibrio delle masse: i corpi assumono le medesime tonalità e i riflessi vibranti dei fondi e dei costumi, risolvendosi in forme angolose di una schematicità, una forza espressiva e una violenza interiore che si integrano nel fiammeggiare dei colori. Gli stessi nudi, se dapprima rivelano un'ulteriore ricerca di pose sempre più contorte e desuete, servono poi, nella loro estrema semplificazione, come pretesti a esperimenti coloristici o come motivo allo sprigionarsi di direttrici dinamiche nello spazio: in ogni caso, sfogo di pennellate nervose, e creazioni assolutamente anticonvenzionali. Si notano ancora sporadiche modiste e alcuni fantini, resi a colpi di pastello attraverso volumi potentemente costruiti. I rari tentativi di effigiare i Rouart restano incompiuti, palesando l'insoddisfazione e la lotta tragica nel tentativo di fissare pose e atteggiamenti che ormai sfuggono al pittore quasi cieco. I paesaggi eseguiti a Saint-Vallery-sur-Somme, presso l'amico Braquaval, mostrano una straordinaria volontà di costruzione e di sintesi (si apprende, da una nota di Marcel Guérin, che in parte sono derivati e ricostruiti da fotografie). Numerose sventure e contrarietà concorrono ad accrescere le pene del maestro: la morte di Alexis e di Henri Rouart, il forzato trasferimento dallo studio di rue Massé a un nuovo alloggio in boulevard de Clichy, procuratogli da Suzanne Valadon. Triste, solitario, senza vista, viene paragonato, sul finire della vita, all'errabondo e disperato re Lear. Nelle ultimissime opere il colore stesso si spegne, assumendo un'opacità cinerea; i numerosi pentimenti, le insoddisfazioni, i violenti ri-



990



992



993



994



995



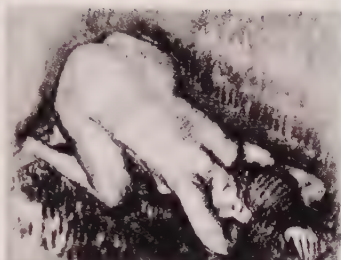
996



997



998



999



1000



1001



1002



1003



1004



1005



1007



1006



1008



1009



1010

tocchi palesano una incessante, drammatica ricerca. Le tendenze della nostra epoca, l'acuita sensibilità al frammento, all'informale, all'astratto, inducono a ravvisare, in tale produzione, alcune tra le opere più considerevoli di Degas e a scorgere in lui non l'isolata figura di un grande artista (benché, ancora vivo, abbia interessato a fondo personalità quali Forain, Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, Suzanne Valadon, Sickert, e Bonnard, Vuillard, lo stesso Villon, e certo Picasso giovanile), bensì il geniale innovatore della tradizione e il precursore di esperienze a venire. La Boggs, riferendosi alle ultime opere, e in particolare ai disegni, afferma che "sembrano più commoventi ai nostri occhi perché esprimono le ansietà che hanno scosso il nostro secolo. In essi noi non sentiamo tanto la tensione fra il Degas tradizionalista e il De-

gas avvenirista, quanto la rabbia e l'eroismo con cui egli lottò per sbarazzarsi dei canoni del passato. Nei disegni finali, l'avvenirista divenne il tragico vincitore".

## Nudi

### 990. DONNA SDRAIATA, DI SCHIENA

ol/tl 65x81 1891 c L.1104

### 991. c.s.

ol/tl 47x65 1891 c L.1105

Preparatorio per il n. 990. Ne sono noti quattro studi, di cui due con la figura nella medesima direzione (L. 1106 e 1106 bis), e altri due girati nel senso opposto (L.1106 ter e 1106 quater).

### 992. DONNA CHE PULISCE LA TINOZZA

past 71x69 1891 c L.1097

### 993. c.s. Glasgow, Art Gallery and Museum

past 59x83 1891 c L.1098

Studio per il n. 992.

### 994. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CHE SI ASCIUGA

ol/tl 75x85 1892 c L.1117

Ne è noto uno studio (L.1118).

### 995. DONNA CHE SI SPUGNA UN'ASCELLA

past 64x59 1892 c L.1124

Ne sono noti due studi variati (L.1125 e 1126), con la figura rivolta allo stesso lato, e uno con la figura girata al lato opposto (L.1124 bis).

### 996. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA IL PIEDE DESTRO. Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale

past 71x82 f 1892 c L.1122

È noto uno studio con la figura rivolta al lato opposto (L.1122 bis).

### 997. DONNA NELLA VASCA DA BAGNO CHE SI SPUGNA LA NUCA

ol/tr/tl 55x66 1892 c L.1120

Oltre al n. 998 ne sono noti due studi in posizione analoga (L.1121 e 1121 bis) e uno con la figura rivolta in senso opposto (L.1121 ter).

### 998. c.s.

ol/tl 72x90 1892 c L.1119

Preparatorio per il n. 997.

### 999. DONNA IN GINOCCHIO, PIEGATA IN AVANTI

carb past 24x31 f 1889-95

L.1008

### 1000. BAGNANTI CON CANE, ALL'APERTO

past 56x80 1890-5 L.1075

La composizione ricompare, variata, in altri pastelli (L.1076 e 1077).

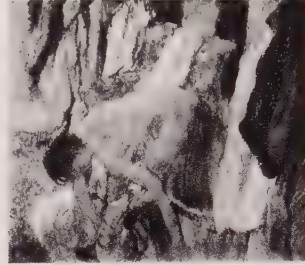




1011



1012



1013



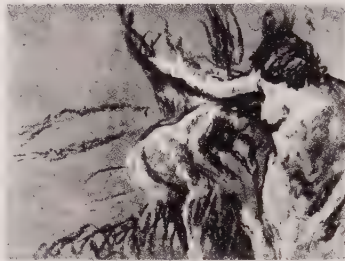
1017



1014



1015



1016



1018



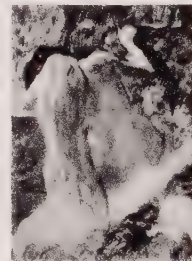
1019



1020



1021



1022



1023



1024



1025



1026



1027



1028



1029



1030



1031

**1001. BAGNANTE SDRAIATA E ALTRA SEDUTA.** Parigi, Louvre  
past 70×70 1890-5 L.1081

**1002. TRE BAGNANTI SDRAIATE [?]**  
past 80×65 1890-5 L.1083

Il supporto è stato ingrandito in alto e a destra.

**1003. QUATTRO BAGNANTI.** Chicago, Art Institute  
past 106×109 1890-5 L.1079

Il supporto presenta due ampie integrazioni in alto e in basso. Un pastello preparatorio è dato da Lemoisne (1080).

**1004. TRE BAGNANTI**  
past 59×74 1890-5 L.1082

Della figura in primo piano si scorgono soltanto le gambe.

**1005. DUE BAGNANTI SEDUTE**  
past 74×60 1890-5 L.1078

**1006. TRE BAGNANTI**  
past 108×109 1890-5 L.1071

Se ne conoscono vari studi, dei quali uno relativo alla composizione completa (L.1070), due riguardanti la donna che si pettina (L.1072 e 1073), e uno relativo alla donna che si asciuga, in fondo (L.1074).

**1007. DONNA CHE SI CURA IL PIEDE DESTRO**  
past 28×38 f 1890-5 L.1089

Il tema, molto variato, ricompare in un carboncino ripreso a pastello (L.1090).

**1008. DONNA CHE SI ASCIUGA, E DOMESTICA CON ACCAPPATOIO.** Glasgow, Art Gallery and Museum  
carb past 38×34 1890-5 L.1085

Il supporto risulta ingrandito su tre lati.

**1009. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, E DOMESTICA CON TAZZA**  
past 32×41 1890-5 L.1086

**1010. DONNA CHE SI MASSAGGIA [?] UNA GAMBA E DOMESTICA**  
mon past 33×41 f 1890-5 L.1084

**1011. DONNA SEMISDRAIATA SUL LETTO ('LE REPOS').** New York, propr. Lewisohn  
past 52×68 f 1893 c L.1141

Altra versione è data da Lemoisne (1142).

**1012. DONNA SEDUTA SULLA VASCA DA BAGNO CHE SI ASCIUGA LA GAMBA DESTRA**  
past 55×62 1893 c L.1138

Ne è nota un'altra versione (L.1139).

**1013. DONNA SEDUTA SULLA VASCA DA BAGNO CHE SI ASCIUGA I PIEDI**  
past 62×55 1893 c L.1136

Nota in altra versione (L.1137).

**1014. DONNA CHE SI ASCIUGA, DI SCHIENA**  
past 65×63 1891-5 L.1113 bis

**1015. DONNA CHE INDOSSA L'ACCAPPATOIO**  
past 94×75 f d 1894 L.1148

**1016. DUE BAGNANTI**  
past 30×40 1894 c L.1174

Sono noti due studi per la figura in primo piano (L.1174 bis e 1174 ter), di cui il primo in controparte.

**1017. DONNA CHE SI ASCIUGA LA GAMBA SINISTRA, E DOMESTICA CON TAZZA**  
past 105×70 1894 c L.1150

Ne sono noti una replica (L.1151) e uno studio (L.1152).

**1018. DONNA CHE SI ASCIUGA UN'ASCELLA**  
past 57×68 1894 c L.1154

**1019. DONNA CON TAZZA**  
mon past 38×29 f 1894 c L.1153

**1020. DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO**  
past 31×21 f 1894 c L.1155

Passata per l'asta di Sotheby (Londra) del 7 dicembre 1966.

**1021. DONNA SEDUTA SU UNA PANCA**  
past 89×71 1894 c L.1157

Passata per una recente vendita delle Parke Bernet Galleries (New York, 26 ottobre 1967).

**1022. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI SCHIENA**  
past 83×62 1894 c L.1166

Ne sono note un'altra versione (L.1171) e una variante con la figura rivolta al lato opposto (L.1172). Si veda anche n. 1023.

**1023. c.s.**  
past 88×78 1894 c L.1167

Il supporto appare ampliato nella parte inferiore. Forse preparatorio o replica del n. 1022. Ne sono note due versioni con varianti, nello stesso verso (L.1168 e 1169), e una con la figura rivolta al lato opposto (L.1170).

**1024. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA LA SCHIENA.** Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale.  
past 82×71 f 1895 c L.1179

Ne sono noti due studi (L.1180 e 1180 bis [quest'ultimo con la figura rivolta al lato opposto]).

**1025. DONNA CHE SI SPUGNA LA SCHIENA**  
past 70×60 1895 c L. 1197

Ne è noto uno studio (L.1198).

**1026. DONNA DAVANTI AL CATTINO**  
mon past 31×27 1895 c L.1199

Variante del n. 992.

**1027. DONNA SDRAIATA CHE SI ASCIUGA IL FIANCO SINISTRO**  
ol/tl 89×116 1896 c L.1231

Ne è noto uno studio (L.1232).

**1028. c.s.**  
ol/tl 77×83 f 1896 c L.1233

**1029. c.s.**  
ol/tl 116×97 1899 L.1234

**1030. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, E DOMESTICA CON TAZZA.** Washington, Phillips Collection  
past 77×84 1895-8 L.1204

Ne sono noti due studi (L.1205 e 1206).

**1031. c.s.**  
past 95×81 1895-8 L.1207

Studio o replica del n. 1030.

**1032. DONNA CHE INDOSSA L'ACCAPPATOIO.** Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum  
past 70×57 f 1895-8 L.1221



**1033. DONNA CHE SI ASCIUGA [?] I CAPELLI, DI SCHIENA**  
past 80×56 1897 c L.1284



1032

**1034. DONNA CHE SI PETTINA, DI SCHIENA**  
past 71×71 1897 c L.1283



1033



1034



1035

**1035. DONNA CHE SI SPUGNA IL PETTO**  
past 51×46 f 1897 c L.1285

Sono noti studi o repliche (L.1286, 1287, 1290, 1291 e 1292).

**1036. DONNA CHE SI ASCIUGA IL FIANCO SINISTRO**  
past 60×61 f 1897 c L.1288

Se ne conosce uno studio (L.1289).



1037



1038



1039



1040

**1037. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI SCHIENA. Zurigo, propr. Bührle**  
past 64×59 1896-8 L.1263

**1038. DONNA SDRAIATA, CON TAZZA**  
past 42×58 1895-1900 L.1229

Il supporto appare ampliato su tre lati.

**1039. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI FIANCO. Parigi, Louvre**  
past/crt 62×65 f 1898 c L.1306



1040



1041



1042



1043

**1040. DONNA CHE ENTRA NELLA VASCA DA BAGNO, DI FIANCO**  
past 31×48 f 1898 c L.1309

Ne sono note alcune versioni con varianti (L.1309 bis, 1310 bis, 1310 ter e 1310 quater), e una versione parziale (L.1310).

**1041. DONNA PIEGATA CHE SI ASCIUGA IL GINOCCHIO DESTRO**  
past 71×49 f 1898 c L.1333



1045



1046



1047



1048



1049

**1042. DONNA IN GINOCCHIO CHE SI ASCIUGA IL GOMITO SINISTRO**  
past 70×70 f 1898 c L.1335

Ne sono noti uno studio (L.1334) e uno probabile, con la figura rivolta in lato opposto (L.1335 bis). Si veda anche n. 885.



1050



1051



1052



1053



1054

**1043. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA IL FIANCO SINISTRO**  
past 52×52 1899 c L.1340

Il tema è conosciuto in altre versioni o studi (L.1341, 1342 e 1343).

**1044. DONNA SEDUTA SULLA VASCA DA BAGNO CHE SI ASCIUGA LA GAMBA SINISTRA**  
past 80×71 1900 c L.1380

Ne sono noti studi variati (L.1381, 1382, 1383, 1384 e 1383 bis [con la figura in senso contrario]). Un altro studio (L.1421) appartiene al Museu de Arte di San Paolo.

**1045. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, DI SCHIENA**  
past 57×36 1901 c L.1404

**1046. DONNA SDRAIATA SUL DIVANO, DI SCHIENA**  
mon past 41×31 1901 c L.1401

Ne sono noti due studi (L.1402 e 1403).

**1047. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI SCHIENA**  
past 67×70 1902 c L.1413

Ne sono noti uno studio nello stesso senso (L.1414), e uno con la figura rovesciata (L.1415).

**1048. DONNA CHE ESCE DALLA VASCA DA BAGNO, E DOMESTICA CON TAZZA**  
past 92×78 1900-5 L.1393

Se ne conosce uno studio del solo nudo, volto in senso opposto (L.1392).

**1049. DONNA SEDUTA NELLA VASCA DA BAGNO, CHE SI ASCIUGA IL PIEDE DESTRO, DI FIANCO. New York, Metropolitan Museum of Art**  
past 32×25 f 1901-5 L.1406

Ne è noto un calco con riprese (L.1407).

**1050. DONNA SEDUTA CON MANO AL PIEDE SINISTRO**  
past 72×58 1903 c L.1436

Ne è noto uno studio con la figura volta in senso opposto (L.1436 bis).

**1051. DONNA CHE SI ASCIUGA I CAPELLI, ALL'APERTO**  
past 71×75 1903 c L.1423

Ne sono noti vari studi (L.1422, 1423 bis, 1425 e 1426); e due con ambientazione in una stanza (L.1424 e 1427).

**1052. DONNA IN POLTRONA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI FIANCO. Milano, propr. priv.**  
past 70×50 1905-7 L.1455

Se ne conoscono alcuni studi (L.1456, 1457 e 1458).

**1053. DONNA CHE SI ASCIUGA LA NUCA, DI SCHIENA**  
past 77×70 1905-7 L.1453

Il tema è noto in un'altra versione (L.1454).

**1054. c.s.**  
past 55×35 1906-8 L.1464

Ne sono noti uno studio in controparte (L.1464 bis) e un altro con varianti (L.1464 ter).

## Balletto

**1055. DUE BALLERINE CON FIORI SUL TUTU**  
ol/tl 55×40 1891 c L.1099

**1056. BALLERINA IN SCENA, E RICCIOLI DI CONTRABBASSO IN PRIMO PIANO. Amburgo, Kunsthalle.**  
ol 22×15 1891 c L.1091

Della figura di danzatrice sono noti quattro studi (L.1093, 1094, 1095 e 1096). Ne è inoltre nota un'altra versione con numerose ballerine (L.1092).

**1057. TRE BALLERINE IN GIALLO**  
ol/tl 81×76 1891 c L.1100

Passato attraverso un'asta di Sotheby (Londra) del 10 dicembre 1969.

**1058. DUE BALLERINE IN RIPOSO**  
past 88×58 1891 c L.1101

Ne sono noti una replica (L.1102) e uno studio (L.1103; Ottawa, National Gallery of Canada).

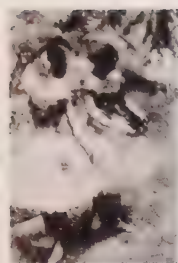
**1059. BALLERINE IN ESERCIZIO E IN RIPOSO. Washington, Phillips Collection**  
ol/tl 38×90 1891 c L.1107

Temi analoghi si trovano al n. 819 e 842.

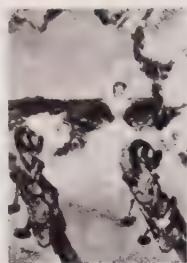
**1060. BALLERINE NEL RIDOTTO. Londra, propr. Chester Beatty**  
ol/tl 58×83 1889-95 L.1004

**1061. DUE BALLERINE. New York, Metropolitan Museum**  
ol/crt 60×39 f 1889-95 L.1005

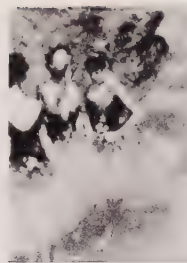




1055



1056



1057



1058



1060



1059



1061



1062



1066



1063



1064



1065



1067



1068



1069



1070



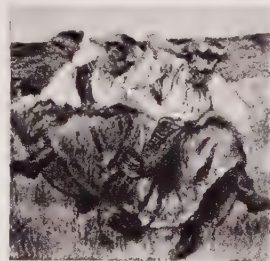
1071



1072



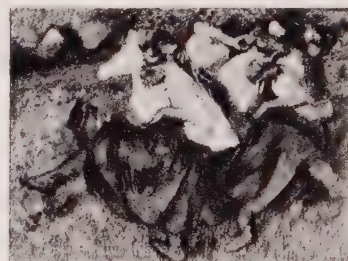
1073



1074



1075



1076



1077



1078



1079



1080



1082



1081



1083



1084



1085



1085 a

**1062. QUATTRO BALLERINE IN SCENA.** San Paolo, Museu de Arte

ol/tl 73×92 1892 c L.1123

**1063. BALLERINE FRA LE QUINTE.** Saint Louis, City Art Museum

past 65×70 f 1890-5 L.1066

**1064. BALLERINA CON VENTAGLIO.** New York, Metropolitan Museum

past 55×48 f 1890-5 L.1068

Studio per il n. 1063; ne è noto un altro (L.1067).

**1065. BALLERINA CON GOMITI APOGGIATI A UN GIGNOCCHIO**

carb past 51×86 f 1890-5 L.1069

**1066. QUATTRO BALLERINE IN SCENA**

ol/tv 32×41 1890-5 L.1087

Ne è noto uno studio (L.1087 bis).

**1067. ARLECCHINO E COLOMBINA**

ol/tv 33×23 1891-5 L.1111

Ne sono noti due studi (L.1112 e 1113).

**1068. BALLERINE IN ROSA E VERDE**

past 66×47 f d 1894 L.1149

Ne sono noti una replica (L.1195) e uno studio (L.1196).

**1069. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA**

past 31×26 f 1894 c L.1159

**1070. c.s.**

past 56×47 1894 c L.1158

**1071. BALLERINA CON VENTAGLIO**

past 47×62 1894 c L.1156

**1072. TRE BALLERINE IN SCENA**

ol/tl 56×81 1892-5 L.1131

Ne è noto un calco ripreso a pastello (L.1131 bis)

**1073. TRE BALLERINE RUSSE.** Stoccolma, Nationalmuseum

past 63×53 f 1895 c [?] L.1181

Il ritmo della danza è espresso nel suo estremo vigore e dinamismo attraverso un vorticoso movimento unitario, in cui le stesse forme si compenetrano, ma allo stesso tempo danno luogo a un'interdipendenza e a variazioni all'interno del movimento stesso. Lemoisne suggerisce che si tratti di una *troupe* di ballerine russe che si esibì alle Folies Bergère nel 1895; la Browse pensa invece al *Festin*, presentato dalla compagnia di Diaghilev a Parigi nel 1909.

**1074. c.s.**

past 61×62 1895 c [?] L.1182

Studio per il n. 1073.

**1075. c.s.**

past 1895 c [?] L.1183

Altro studio per il n. 1073.

**1076. c.s.**

past 57×75 1895 c [?] L.1187

Riferibile alla preparazione del n. 1073.





1086



1087



1088



1089



1090



1091



1092



1093



1094



1095



1096



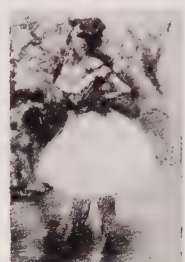
1097



1098



1099



1100



1102



1101



1103



1104



1105



1106

**1077. DUE BALLERINE RUSSE**  
carb f 1895 c [?] L.1186  
Studio per il n. 1076.

**1078. c.s.**  
carb past 67x47 f 1895 c [?] L.1185  
Studio per il n. 1076.

**1079. BALLERINA RUSSA. New York, Metropolitan Museum**  
past 61x45 f 1895 c [?] L.1184  
In rapporto con il n. 1073.

**1080. TRE BALLERINE RUSSE**  
past 67x48 f 1895 c [?] L.1188  
Come il n. 1079.

**1081. c.s.**  
past 54x71 1895 c [?] L.1189  
Studio per il n. 1080. Il supporto risulta ampliato inferiormente.

**1082. c.s.**  
past 74x60 1895 c [?] L.1190  
Pure in relazione con il n. 1073. Il supporto appare ampliato in basso.

**1083. DUE BALLERINE RUSSE**  
past 62x59 1895 c [?] L.1191  
Studio o replica variata del n. 1082.

**1084. BALLERINA RUSSA**  
past 60x38 1895 c [?] L.1194  
Studio per i n. 1082 e 1083.

**1085. c.s.**  
past 67x57 1895 c [?] L.1193  
Altro preliminare ai n. 1082 e 1083. Ne è noto uno studio a carboncino e pastello (L.1192).

**1086. BALLERINA SEDUTA CHE SI MASSAGGIA IL PIEDE DESTRO. Glasgow, Art Gallery and Museum**  
past 45x37 f 1896 c L.1236  
Ne sono conosciuti vari studi (L.1237, 1239 e 1240) e uno con la figura rivolta al lato opposto (L.1237 bis).

**1087. c.s.**  
past 54x36 f 1896 c L.1238  
Variante del n. 1086 (si veda). Il supporto risulta integrato in alto e in basso.

**1088. DUE BALLERINE**  
past f 1896 c L.1235

**1089. DUE BALLERINE IN AZZURRO E ROSA, SU UNA PANCA**  
past 47x38 f 1896 c L.1241  
Sul retro reca la scritta: "Donato a Odile [De Gas] dallo zio". Sono noti due studi o versioni della composizione completa

(L.1242 e 1243) e due relativi alla figura di destra (L.1244 e 1245).

**1090. TRE BALLERINE FRA LE QUINTE. Glasgow, Art Gallery and Museum**  
past 51x47 f 1896 c L.1250  
Ne sono noti tre versioni (L.1251, 1252 e 1253) e uno studio (L.1250 bis).

**1091. QUATTRO BALLERINE**  
past 61x42 f 1896 c L.1248  
Sono noti studi della composizione completa (L.1247) e delle sole figure arretrate (L.1249).

**1092. DUE BALLERINE SEDUTE SU UNA PANCA, CHE SI RASSETTANO**  
past 75x107 1896 c L.1254  
Sono noti studi leggermente variati (L.1255, 1256, 1257, 1258 e 1259) relativi all'intera composizione; così un altro (L.1259 bis), ma con le figure nude; altri due (L.1260 e 1260 bis) concernono la figura di sinistra, nuda, e il secondo presenta la giovane rivolta al lato opposto.

**1093. QUATTRO BALLERINE CHE SI AGGIUSTANO LE SCARPETTE. Cleveland, Museum of Art**  
ol tr 70x200 f 1893-8 L.1144  
Ne sono noti tre versioni (L.1279, 1281 e 1282; quest'ultima riguarda solo due figure). Passato attraverso l'asta delle Parke Bernet Galleries (New York) del 25 febbraio 1970.

**1094. BALLERINE IN ESERCIZIO E IN RIPOSO**  
ol/tl 54x39 f 1897 c L.1295

**1095. QUATTRO BALLERINE CHE SI RASSETTANO FRA LE QUINTE. Mosca, Museo d'Arte Moderna Occidentale**  
past 66x67 1897 c L.1274  
Variante del n. 1114. Ne sono noti vari studi (L.1275, relativo alle due figure di destra; L.1274 bis, alla figura centrale; e L.1276, a quella dell'estrema destra).

**1096. TRE BALLERINE CHE SI RASSETTANO FRA LE QUINTE**  
past 70x48 1897 c L.1277

**1097. TRE BALLERINE CHE SI RASSETTANO**  
past 67x51 1897 c L.1280  
Studio per il n. 1096.

**1098. TRE BALLERINE IN GIALLO**  
past 62x46 f 1897 c L.1278  
Studio o replica del n. 1096; ne sono inoltre note tre possibili versioni (L.1279, 1281 e 1282; quest'ultima riguarda solo due figure). Passato attraverso l'asta delle Parke Bernet Galleries (New York) del 25 febbraio 1970.

**1099. DUE BALLERINE CHE SI RASSETTANO. Stoccolma, Nationalmuseum**  
past 63x54 f 1897 c L.1296  
Ne sono noti una versione

con le figure rivolte al lato opposto (L.1298); uno studio delle due figure, pure girato nel senso contrario (L.1296 bis); e uno studio per la figura antistante (L.1297).

**1100. BALLERINA CON CORPETTO GIALLO**  
past 72x54 1897 c L.1293  
Per la figura, si confronti col n. 857.

**1101. BALLERINA IN VIOLA**  
past 60x46 f 1897 c L.1298 bis  
Replica del n. 1110.

**1102. BALLERINE CON FIORI E TAMBURELLO**  
ol/tl 33x41 f 1897 c L.1295 bis  
Replica del n. 795.

**1103. QUATTRO BALLERINE NEL RIDOTTO**  
past f 1897 c L.1294  
Ne sono noti una versione, forse di poco posteriore (L.1307), e uno studio preparatorio (L.1308) con varianti e limitato a tre sole figure. Un tema analogo si trova al n. 1104.

**1104. BALLERINE NEL RIDOTTO**  
ol/tl 70x100 1895-8 L.1200  
Ne sono noti due studi relativi alla composizione completa (L.1201 e 1202; quest'ultimo con





1107



1108



1109



1110



1111



1112



1113



1114



1115



1116



1117



1118



1119



1120



1121



1122



1123



1124



1125



1126



1127



1128

le figure nude), e due relativi alla ballerina seduta sulla panca, col capo appoggiato a un gomito (L.1203 e 1203 bis, con la figura rivolta al lato opposto).

**1105. BALLERINA NUDA ALLA BARRA**  
past 120x84 f 1895-8 L.1220

**1106. BUSTO DI BALLERINA CON MANO SINISTRA AL MENTO**  
past 40x40 1895-8 L.1211

**1107. TRE BALLERINE IN SCENA**  
past 79x49 1895-8 L.1209

**1108. c.s.**  
past 82x52 1895-8 L.1210

**1109. TRE BALLERINE CON BRACCIO ALZATO**  
past 47x31 f 1895-8 L.1208

**1110. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA**  
past 60x46 f 1895-8 L.1222

**1111. BALLETTO**  
ol/tl 48x63 1896-8 L.1261  
Ne è noto uno studio (L.1262).

**1112. TRE BALLERINE PRESO UNA SEDIA**  
ol/tl 61x48 f 1895-1900 L.1230

**1113. QUATTRO BALLERINE IN RIPOSO**  
past f 1895-1900 L.1223  
Ne sono noti uno studio delle due ballerine sedute (L.1226), e due della ballerina in piedi (L.1224 e 1225).

**1114. QUATTRO BALLERINE CHE SI RASSETTANO FRA LE QUINTE.** Washington, National Gallery  
ol/tl 151x180 1896-9 L.1267

**1115. DUE BALLERINE CHE SI AGGIUSTANO LE SPALLINE**  
past 68x56 1896-9 L.1268

Studio per il n. 1114, cui se ne collegano altri due (L.1272 e 1273), relativi alle due ballerine antistanti; uno (L.1269) della sola ballerina in primo piano; due ancora (L.1270 e 1271 bis) riguardanti la figura nuda della seconda ballerina; e uno (L.1271) pure concernente questa figura, ma rivolta al lato opposto.

**1116. BALLERINA CON MAZZO DI FIORI**  
ol/tl 180x151 1896-9 L.1264  
Ne sono noti due studi (L.1265 e 1266).

**1117. TRE BALLERINE IN ROSA CON BRACCIA ALZATE.** Boston, Museum of Fine Arts  
past 84x58 f 1898 c L.1337

Se ne conoscono due versioni (L.1336 e 1339) e uno studio (L.1338).

**1118. DUE BALLERINE SEDUTE**  
past 87x77 f 1898 c L.1327  
Se ne conosce uno studio variato (L.1330 bis).

**1119. DUE BALLERINE IN GIALLO E ROSA**  
past 106x108 1898 c L.1323

**1120. DUE BALLERINE IN RIPOSO**  
past 52x45 1898 c L.1326

**1121. DUE BALLERINE IN CONVERSAZIONE.** Dresda, Gemäldegalerie  
past/crt 98x89 1898 c L.1331

Ne sono note varianti (L.1329, 1330, 1332 e 1332 bis).

**1122. TRE BALLERINE IN RIPOSO**

past 83x71 f 1898 c L.1328

Riprende motivi di altre composizioni coeve (n. 1120 e 1121).

**1123. TRE BALLERINE IN SCENA.** Copenaghen, propr. Hansen  
past 110x100 f 1898 c L.1322

**1124. QUATTRO BALLERINE IN RIPOSO**

past 60x67 f 1898 c L.1321

**1125. TRE BALLERINE CHE SI RASSETTANO.** Detroit, Institute of Arts  
past 66x51 1898 c L.1311

Ne sono note due versioni (L.1312 e 1313), e una terza (L.1314) con le figure rivolte in senso opposto.

**1126. BALLERINE FRA LE QUINTE**

past 75x61 1898 c L.1304

Ne è noto uno studio (L.1305).

**1127. BALLERINA PIEGATA CON MANO AL PIEDE SINISTRO**

past 56x45 1897-1900 L.1302

Ne sono note una versione in controparte (L.1303; New York, Guggenheim Museum) e quattro studi limitati alla figura principale (L.1299, 1300, 1300 bis e 1301).

**1128. BALLERINE IN RIPOSO**

past 54x50 f 1899 c L.1366

Passato per l'asta Sotheby (Londra) del 30 aprile 1969.

**1129. DUE BALLERINE SEDUTE**

past 53x39 1899 c L.1367

Ne è noto uno studio (L.1367 bis).

**1130. BALLERINA CHE SI INCHINA**

past 50x36 f 1899 c L.1364

**1131. DUE BALLERINE FRA LE QUINTE**

past 52x50 f 1899 c L.1363

**1132. BALLERINA CON BRACCIO ALZATO**

past 41x33 1899 c L.1360

**1133. BALLERINE CHE SI RASSETTANO**

past 60x63 f 1899 c L.1352

Si conoscono studi dell'intera composizione (L.1354 e 1356), con le figure nude (L.1355 e 1357); altri studi parziali (L.1358, 1359 e 1361), con le figure rivolte in senso opposto (L.1353 e 1362).

**1134. TRE BALLERINE CHE SI RASSETTANO.** Toledo (Ohio), Museum of Art  
past 62x64 f 1899 c L.1344

Studio dedicato ai reciproci riflessi e influenze dei colori e della luce dietro le quinte. La sovrapposizione di vari strati di pastelli rafforza e consolida il tessuto cromatico, moltiplicando gli effetti insoliti. Sono noti uno studio dell'intera composizione (L.1345); delle due figure a destra (L.1347 e 1348); della sola figura al centro, ma nuda (L.1351); della figura a sinistra (L.1349 e 1350); oltre che in controparte (L.1345 bis).



**1135. DUE BALLERINE CON BRACCIA ALZATE**

past 90×53 1900 c L.1386

Se ne conoscono repliche e studi (L.1387, 1388, 1389 e 1390).

**1136. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA I CAPELLI**

past 56×36 1900 c L.1385

**1137. TRE BALLERINE FRA LE QUINTE**

past 74×60 1900 c L.1371

Se ne conoscono studi o altre versioni (L.1372, 1373, 1375, 1377, 1378 e 1379), con le figure in senso opposto (L.1376 bis); in questo senso appare rivolto anche uno studio a figura nuda della ballerina centrale (L.1378 bis).

**1138. BALLERINE FRA LE QUINTE**

past 1900 c L.1379

Studio del n. 1137 (si veda per altri studi).

**1139. TRE BALLERINE IN RIPOSO**

past 58×41 1900 c L.1370

Ne è noto uno studio della figura antistante (L.1369).

**1140. QUATTRO BALLERINE IN RIPOSO**

past 56×60 f 1900 c L.1368

Replica del n. 1103.

**1141. BALLERINE CON BRACCIA ALZATE**

ol/tl tv 35×27 1901 c L.1405

**1142. TRE BALLERINE CHE SI RASSETTANO**

past 77×72 1901 c L.1399

Il supporto è estesamente ampliato sui quattro lati.

**1143. DUE BALLERINE IN CONVERSAZIONE**

past 74×59 1901 c L.1397

Il supporto appare integrato sul lato sinistro e in basso.

**1144. BALLERINA SEDUTA SU UNA PANCA**

past 54×34 1901 c L.1398

**1145. DUE BALLERINE IN CONVERSAZIONE**

past 81×68 1902 c L.1408

Ne è noto uno studio della figura a sinistra, nuda (L.1409).

**1146. DUE BALLERINE NUDE SEDUTE**

past 71×79 1902 c L.1410

Evidente studio delle figure nude, e non in calzamaglia, come viene talora asserito, per una composizione sconosciuta. Si conoscono, connessi col presente, uno studio limitato alla figura di destra, con corsetto (L.1412), e uno della stessa figura, ma nuda (L.1411).

**1147. QUATTRO BALLERINE IN AZZURRO**

past 63×48 1902 c L.1416

Ne è noto uno studio o variante (L.1417).

**1148. BALLERINE NEL RIDOTTO. Chicago, Art Institute**

ol/tl 41×88 1900-5 L.1394

Ne sono noti due studi (L.1395 e 1396).

**1149. QUATTRO BALLERINE IN VERDE E GIALLO. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.**

past 95×67 1903 c L.1431

Se ne conoscono varianti o studi (L.1431 bis, 1431 ter, 1432, 1433, 1434 e 1435).

**1150. TRE BALLERINE FRA LE QUINTE. New York, Museum of Modern Art**



1129



1130



1131



1132



1135



1136



1133



1134



1137



1138



1139



1140



1141



1142



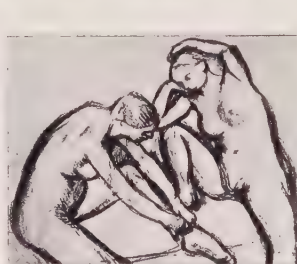
1143



1144



1145



1146



1148



1147



1149



1150



1151



1152



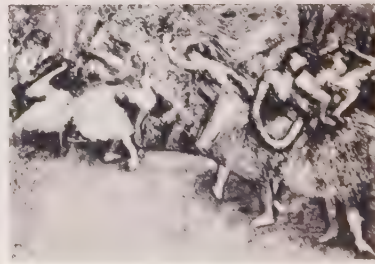
1153



1154



1155



1156

past 96×82 1903 c L.1429

Il tema è noto in un'altra versione (L.1428).

**1151. c.s. Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester.**

past 97×69 1903 c L.1430

Variante dell'opera precedente, n. 1150, ma con le figure più addossate.

**1152. QUATTRO BALLERINE IN CONVERSAZIONE**

past 1905 c L.1452 bis

Se ne conosce uno studio parziale (L.1452 ter).

**1153. BALLERINE IN ROSA FRA LE QUINTE**

past 79×64 1904-6 L.1449

Se ne conoscono altre versioni o studi (L.1445, 1446, 1447 e 1448).

**1154. DUE BALLERINE IN RIPOSO**

past 78×96 1906-8 L.1465

Ne è noto uno studio (L.1466).

**1155. c.s.**

past 54×45 1906-8 L.1463

**1156. BALLETO. Washington, National Gallery**

past 76×109 1906-8 L.1459



Ne sono noti uno studio completo (L.1460) e due parziali (L.1461 e 1462). Temi analoghi ai n. 804 e 805

## Temi vari

### 1157. SALA DA BILIARDO

ol/tl 51x65 1892 L.1114

Venne eseguito a Mesnil Hubert nel luglio-agosto 1892, dai Valpinçon. In una lettera a Bartholomé del 27 agosto del 1892 Degas scrive: "Ho voluto dipingere e mi sono dedicato a interni col biliardo. Credevo di conoscere un po' la prospettiva; invece non ne sapevo niente, e pensavo di ripiegare sui sistemi di perpendicolari e di orizzontali, misurando gli angoli nello spazio, con buona volontà. Mi ci sono accanito...". Ne è nota un'altra versione (L.1115).

### 1158. ATTRICE E SARTA DIETRO IL SIPARIO ('AVANT LE LEVER DU RIDEAU'). Hartford, Wadsworth Atheneum

past 51x34 f 1892 c L.1116

Gli effetti di luce danno luogo a un'originale composizione in cui le due figure, solo apparentemente prive di solidità, sono inserite diagonalmente su un sontuoso tappeto dove la luce crea magici effetti 'astratti'.

### 1159. DUE DONNE APPOGGIATE A UNO STECCATO ('LA CONVERSATION')

past 54x66 1889-95 L.1007

Temi analoghi ai n. 629, 640 e 659.

### 1160. MODISTA CHE GUARNISCE UN CAPPELLO

past 48x71 1891-5 L.1110

### 1161. TRE FANTINI

ol/tv 32x41 1890-5 L.1088

### 1162. c.s.

ol f 1889-95 L.1006

### 1163. DONNA SEDUTA A MEZZA FIGURA

past 65x49 1893 c L.1140

### 1164. FANTINI IN ALLENAMENTO ('L'ENTRAÎNEMENT')

past 48x64 f d 1894 L.1145

Temi analoghi sono dati ai n. 701 e 709.

### 1165. c.s. [?] New York, Galleria Rosenberg

past 65x73 f 1893 c L.1143

Un tema analogo si trova al n. 715.

### 1166. RAGAZZA CHE SI FA LA TRECCIA

past 61x46 f d 1894 L.1146

È noto uno studio variato, relativo al solo busto della figura (L.1147).

### 1167. DONNA IN VESTAGLIA GIALLA CHE SI PETTINA, E DOMESTICA CON TAZZA

past 110x101 1894 c L.1160

### 1168. c.s. Londra, Tate Gallery

past 94x108 1894 c L.1161

Variante o studio del n. 1167. Sono noti altri studi, due con la figura rivolta nello stesso lato (L.1162 e 1163); tre con la figura rivolta nel lato opposto (L.1164, 1164 bis e 1165).

### 1169. DONNA IN POLTRONA. New York, propr. Rogers

past 71x58 1892-5 L.1135

### 1170. DONNA IN GIALLO APPOGGIATA AL CUSCINO

past 71x59 1892-5 L.1134

### 1171. DONNA CHE SI PETTINA E ALTRA CHE LEGGE

past 74x84 1892-5 L.1132

Il supporto appare ingrandito a sinistra. Ne è noto uno studio (L.1133) con le figure riprodotte specularmente.

### 1172. DONNA ALLA TOILETTE CHE SI FA PETTINARE. Londra, National Gallery

ol/tl 124x150 1892-5 L.1128

Ne sono noti due studi (L.1129 e 1130).

### 1173. DONNA SEDUTA SUL LETTO CHE SI FA PETTINARE. Oslo, Nasjonalgalleriet

ol/tl 82x87 1892-5 L.1127

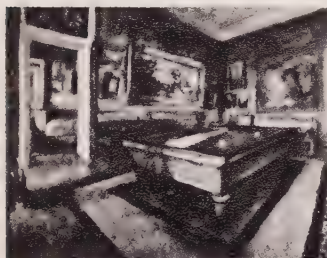
### 1174. HENRI ROUART E IL FIGLIO ALEXIS. Monaco, Haus der Kunst

ol/tl 92x73 1895 L.1176

### 1175. HENRI ROUART

past carb 60x45 f d 1895 L.1177

Studio per il n. 1174.



1157



1158 [Tav. LVII]



1159



1160



1161



1162



1163



1164



1165



1166



1167



1168



1169



1170 [Tav. LVIII]



1171



1172



1173



1174



1175



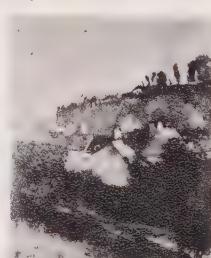
1176



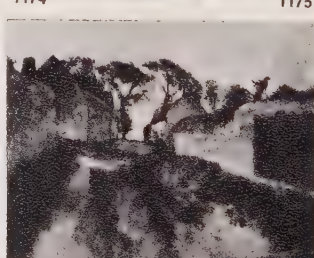
1177



1178



1179



1180



1180 a



**1176. ALEXIS ROUART**

past/crt 43x33 1895 L.1178  
Studio per il n. 1174.

**1177. DUE SIGNORE IN CONVERSAZIONE**

past 65x50 f.d. 1895 L.1175

**1178. STRADA DI VILLAGGIO**

ol/tl 81x69 1895-8 L.1212

Il presente e i paesaggi successivi vennero eseguiti presso il pittore L. Braquaval, forse tutti a Saint-Valéry-sur-Somme.

**1179. VILLAGGIO E COLLE**

ol/tl 92x73 1895-8 L.1219

Si veda n. 1178.

**1180. STRADA DI VILLAGGIO A SAINT-VALÉRY-SUR-SOMME**

ol/tl 69x81 1895-8 L.1215

Il tema è noto in altre tre composizioni leggermente variate (L.1216, 1217 e 1218). Si veda n. 1178.

**1181. STRADA DI VILLAGGIO CON BOVINI**

ol/tl 73x92 1895-8 L.1213

Si veda n. 1178.

**1182. DUE CASE E ALBERI**

past 64x50 1895-8 L.1214

Studio per il n. 1181 (si veda).

**1183. DONNA CHE SI PETTINA ALLA TOILETTE**

ol/tl 82x77 1895-1900 L.1227

**1184. c.s. Copenhagen, propr. Hansen**

past 52x69 f. 1895-1900 L.1228

Preparatorio o replica del n. 1183. Ne sono noti uno studio (L.1228 bis), e un altro con la figura rivolta al lato opposto (L.1228 ter).

**1185. CAVALIERE**

past 30x23 1898 c. L.1320

Il tema è noto in un'altra versione (L.1320 bis), ma con la figura girata in senso opposto.

**1186. DUE MODISTE**

ol/tl 76x82 1898 c. L.1315

Se ne conoscono uno studio della composizione completa (L.1316); uno per la figura di sinistra (L.1317); e un altro analogo, ma con la figura in controparte (L.1319).

**1187. c.s.**

past 91x75 1898 c. L.1318

**1188. TESTA DI GIOVANE DONNA, IN FRONTE**

ol/tv 35x27 1899 c. L.1365 bis



1181



1182



1183



1184



1185



1186



1187



1188



1189



1190



1191



1192



1193



1194



1195



1196



1197

**1189. DURAND-GRÉVILLE**

ol/tl 50x36 1899 c. L.1365

L'effigiato era un critico d'arte, amico di Degas.

**1190. DUE TESTE FEMMINILI**

past 33x50 1900 c. L.1391

**1191. FANTINO**

past 47x28 1901 c. L.1400

**1192. FIGURE DI LAVANDAIE E CAVALLI**

past 107x124 1902 c. L.1418

Si conoscono altri studi analoghi (L.1419, 1420 e 1420 bis).

**1193. IL PITTORE BOLDINI. Pistoia, propr. Boldini**

past/crt 62x50 1900-5

È noto che Degas e Boldini furono in buoni rapporti e compirono viaggi insieme; i due pittori si ritrassero a vicenda, soprattutto in disegni (si veda a pag. 85).

**1194. LOUIS ROUART CON LA****MOGLIE. Parigi, propr. Piatigorsky**

past 152x115 1904 c. L.1437

Louis Rouart, quarto figlio di Henri, oltre che editore cattolico fu critico d'arte e tra i fondatori della rivista "Occident". Ne è nota una composizione analoga (L.1438).

**1195. c.s.**

past 90x111 1904 c. L.1440

Preparatorio per il n. 1194. È noto un altro studio analogo (L.1441).

**1196. c.s.**

past 110x83 1904 c. L.1442

Altra 'idea' per il ritratto (si vedano n. 1194 e 1195). Si conoscono altri due studi analoghi (L.1443 e 1444).

**1197. M.ME ALEXIS ROUART E I DUE FIGLI. Parigi, Petit Palais**

past 160x141 1905 c. L.1450

La signora era moglie dell'effigiato al n. 1174. Ne sono noti due studi (L.1451 e 1452).



## Appendice *Degas scultore*

Dopo quanto si è accennato nella premessa al Catalogo (pag. 86), non sembra il caso di ritornare sull'importanza della scultura nell'opera di Degas. Limitiamo quindi la trattazione a ragguagli di ordine storico e tecnico, presentando tutta la produzione plastica conosciuta e accertata del maestro, alla quale Rewald [1957] ha dedicato studi fondamentali.

Le opere, per lo più in cera, eseguite in vari periodi da Degas, dopo la sua morte vennero ritrovate e inventariate — in numero di centocinquanta — da P. Durand-Ruel, che le affidò per tradurle in bronzo allo scultore Bartholomé; questi si rivolse a sua volta al fonditore Hébrard, che, essendo in corso il primo conflitto mondiale, attese la fine del 1919 per dare seguito all'impresa. Poiché le sculture si trovavano in cattive, talora pessime condizioni, Bartholomé provvide a ricostruirne settantadue (le altre erano irrecuperabili), che furono fuse

(ciascuna in ventidue esemplari), entro il 1921, col procedimento a cera persa, per cui gli originali andarono distrutti. Poco dopo, una settantatreesima (n. S 73) venne pure fusa in ventidue esemplari. Un'altra (n. S 74) fu tradotta in bronzo per gli eredi di Degas, forse in cinque esemplari. Dei ventidue esemplari suddetti, venti — contrassegnati da "A" a "T" — furono destinati alla vendita; uno, a Hébrard; e il restante, agli eredi (contrassegnato "HER"); inoltre recano un numero arabo progressivo, la riproduzione della firma di Degas e la stampigliatura in rilievo: "cire perdue A. A. Hébrard". A fusione compiuta, lo stesso Hébrard organizzava una mostra a Parigi (maggio-giugno 1921), nel cui catalogo [Vitry e Hébrard] i settantadue bronzi (oltre alla cera originale del n. S 73, non ancora fusa) risultavano suddivisi — secondo i temi — in quattro gruppi, con una numerazione che venne usata anche in ras-

segne successive e che è quella impiegata a nostra volta (da S 1 a S 37, ballerine; da S 38 a S 54, cavalli; da S 55 a S 68, nudi femminili; da S 69 a S 72, vari). La scelta di tale numerazione consegue all'estrema difficoltà di un ordine cronologico: difficoltà — ci sembra — che permane anche dopo gli attentati, e per molti versi acuti, studi condotti dalla Beaulieu [1969], basandosi soprattutto su confronti con dipinti di tema analogo e adottando la datazione di questi ultimi (cioè che non sempre appare incontrovertibile).

Del catalogo di Hébrard e Vitry si sono adottati (con qualche leggera variante, dovuta a Jamot [1924] e a Rewald [1957]) anche i titoli dei singoli "pezzi" (ovvero sono stati rileriti fra parentesi), prescindendo dal fatto che, in particolare nel caso delle ballerine, si tratta — a meno di eventuali indicazioni — di figure nude (e, per esempio, l'atteggiamento — in S 15 — di aggiustare la calzamaglia rimane meramente suggerito). I ragguagli qui forniti sulla cera riguardano ovviamente l'originale distrutto nella fusione. I pezzi riprodotti sono quelli riuniti nel Museo de Arte di San Paolo, da foto di L. S. Ossaka, gentilmente fornite dal museo stesso.

### S 1. 'ARABESQUE' SULLA GAMBA DESTRA, CON IL BRACCIO SINISTRO IN AVANTI.

(cm 20) Cera rossa. Armatura visibile nelle mani.

### S 2. c.s.

(cm 28,5) Cera bruno-giallastra. Armatura visibile nelle mani.

### S 3. 'ARABESQUE' SULLA GAMBA DESTRA, CON IL BRACCIO DESTRO VERSO IL BASSO E L'ALTRO IN AVANTI.

(cm 27) Cera bruna, con frammenti di sughero nel basamento.

### S 4. 'ARABESQUE' SULLA GAMBA DESTRA, CON LE BRACCIA PARALLELE AL CORPO, IL DESTRO IN AVANTI, L'ALTRO ALL'INDIETRO.

(cm 28,5) Cera bruno-giallastra.

### S 5. PRIMO TEMPO DELLA 'GRANDE ARABESQUE'.

(cm 48) Cera verde. Fenditura nel collo.

### S 6. SECONDO TEMPO DELLA 'GRANDE ARABESQUE'.

(cm 43) Cera bruna, con fram-

menti di sughero nel basamento. Con ogni probabilità, eseguita entro il 1890 [Sickert].

### S 7. TERZO TEMPO DELLA 'GRANDE ARABESQUE'.

(cm 43,5) Cera bruna, con frammenti di sughero e di legno nel basamento.

### S 8. c.s.

(cm 40) Cera bruno-verdastra.

### S 9. POSIZIONE DI QUARTA IN AVANTI, SULLA GAMBA SINISTRA.

(cm 40,5) Cera bruna.

### S 10. c.s.

(cm 57) Cera bruna.

### S 11. c.s.

(cm 56,5) Cera bruna, con frammenti di sughero nel basamento.

### S 12. BALLERINA CHE SI INFILA LA SCARPETTA DESTRA.

(cm 45,5) Cera bruna.

### S 13. c.s.

(cm 43)

### S 14. c.s.

(cm 46) Cera bruna.



S 1



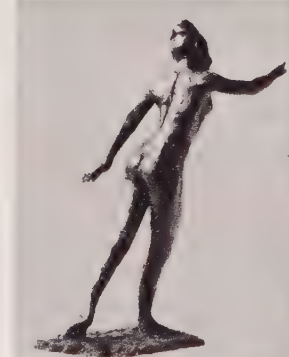
S 2



S 3



S 4



S 5



S 6



S 7



S 8







S 9



S 10



S 11



S 12



S 13



S 14



S 15



S 16



S 17



S 18



S 19



S 20



**S 15. BALLERINA CHE SI AGGIUSTA IL CORDONE DELLA CALZAMAGLIA.**

(cm 42,5) Cera giallo-bruna.

**S 16. DANZATRICE SPAGNOLA.**

(cm 40,5) Cera verdastra. Nella mano sinistra si scorge l'armatura.

**S 17. c.s.**

(cm 43) Cera verde; Hébrard ne trasse (1900 c.) un modello in gesso, su richiesta di Degas, che evidentemente doveva essere soddisfatto del risultato.

**S 18. BALLERINA CHE AVAN-**

**ZA, CON LE BRACCIA ALZATE E LA GAMBA SINISTRA IN AVANTI.**

(cm 35) Cera verde-nera.

**S 19. BALLERINA CHE AVANZA, CON LE BRACCIA ALZATE E LA GAMBA DESTRA IN AVANTI.**

(cm 69) Il braccio destro è mozzo e ne sporge l'armatura.

**S 20. BALLERINA CON TAMBURELLO.**

(cm 7,5) Cera bruna. Nelle mani appare l'armatura.

**S 21. BALLERINA IN RIPOSO, CON LE MANI SUI FIANCHI E**

**LA GAMBA SINISTRA IN AVANTI.**

(cm 37,5) Cera bruna. Si nota una fenditura in un ginocchio.

**S 22. BALLERINA IN RIPOSO, CON LE MANI SUI FIANCHI E LA GAMBA DESTRA IN AVANTI.**

(cm 44,5) Cera verde, con frammenti di sughero nel basamento.

**S 23. BALLERINA IN RIPOSO, CON LE MANI SUI FIANCHI E LA GAMBA DESTRA IN AVANTI, VESTITA.**

(cm 42,5) Cera bruna.

**S 24. BALLERINA IN RIPOSO, CON LE MANI SUI FIANCHI E LA GAMBA DESTRA IN AVANTI.**

(cm 43,5) Cera verdastra.

**S 25. BALLERINA CHE FA IL SALUTO.**

(cm 22) Cera bruno-giallastra.

**S 26. c.s.**

(cm 21) Cera rossa. Nelle mani e nelle cosce si scorge l'armatura.

**S 27. BALLERINA CHE SI MASAGGIA UN GINOCCHIO.**

(cm 31) Cera bruno-rossastra

**S 28. BALLERINA CHE SI ALLACCIA UNA SPALLINA.**

(cm 35) Cera giallo-bruna.

**S 29. BALLERINA CHE SI TIENE IL PIEDE DESTRO CON LA MANO DESTRA.**

(cm 52) Cera bruna. Il basamento è particolarmente alto

**S 30. c.s.**

(cm 49,5) Cera bruna. Il braccio sinistro è monco

**S 31. BALLERINA CHE FA LA RIVERENZA.**

(cm 33) Cera gialla. Nella





S 23



S 25



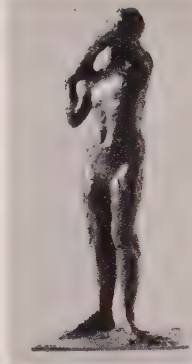
S 26



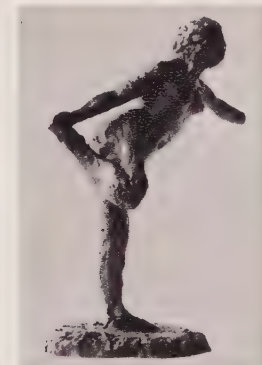
S 27



S 28



S 29



S 30



S 32



S 33



S 34



S 35



S 31



S 36



S 37

mano sinistra è visibile l'armatura.

**S 32. BALLERINA CHE SI OSSERVA LA PIANTA DEL PIEDE DESTRO.**

(cm 45,5) Cera verde. Il basamento è di legno.

**S 33. c.s.**

(cm 48)

**S 34. c.s.**

(cm 49,5) Cera bruno-nera.

**S 35. c.s.**

(cm 45,5) Cera verde, con frammenti di sughero nel basamento. Si nota una fenditura nella spalla sinistra. Nel 1900 fu tratto dalla cera un calco in gesso, come per il n. S 17 (si veda).

**S 36. PRELUDIO ALLA DANZA, CON LA GAMBA DESTRA IN AVANTI.**

(cm 55,5) Cera bruna. Nelle braccia si rilevano tracce dell'armatura.

**S 37. STUDIO PER LA "BALLERINA DI QUATTORDICI ANNI".**

(cm 72) Cera rossa con chiazze scure, e basamento di gesso. Si notano numerose fenditure. Eseguito nel 1879-80 (si veda n. S 73).

**S 38. PUROSANGUE AL PASSO.**

(cm 13) Cera giallo-bruna. Manca una parte del collo, ridotta alla sola armatura.

**S 39. CAVALLO AL PASSO RILEVATO.**

(cm 22) Cera rossa, senza basamento. Fenditura nel collo.

**S 40. CAVALLO CARACOLLANTE.**

(cm 26,5) Cera rossa. In tre delle zampe appare l'armatura.

**S 41. CAVALLO AL GALOPPO DI DESTRO.**

(cm 41) Cera bruna, con frammenti di sughero nel basamento.

**S 42. CAVALLO ALL'ABBEVERATOIO.**

(cm 16) Cera rossa. Si vuole sia servito da modello per il dipinto n. 282; perciò spetterebbe a prima del 1866-8.

**S 43. CAVALLO CHE STA PER SALTARE LA SIEPE.**

(cm 28,5) Cera gialla. Nella coda è visibile l'armatura.

**S 44. CAVALLO CHE SI IMPENNA.**

(cm 30,5) Cera rossa.

**S 45. CAVALLO DA TIRO.**

(cm 10) Cera bruna, senza basamento.

**S 46. CAVALLO CHE BATTE ALLA MANO.**

(cm 19) Cera bruna, con un frammento di sughero nella base. Nella zampa anteriore destra si scorge una parte dell'armatura.

**S 47. CAVALLO FERMO.**

(cm 29) Cera rossa, senza basamento. Si nota una fenditura nella coda.

**S 48. CAVALLO STANTE.**

(cm 22) Cera giallo-bruna.





S 38



S 39



S 40



S 41



S 42



S 43



S 44



S 46



S 45



S 47



S 48



S 49 S 50



S 51



S 53 S 54



S 52



**S 49 e S 50. CAVALLO AL GALLOPPO, MONTATO DA UN FANTINO.**

(cm 24) La numerazione è doppia, perché le due figure sono staccate. Cera bruna, con gli indumenti del fantino in stoffa (che, nel caso delle braccia, ricopre direttamente l'armatura).

**S 51. CAVALLO AL TROTTO CON TUTTI GLI ZOCCOLI ALZATI.**

(cm 22) Cera rosso scuro. In probabile rapporto con una fotografia di E. Muybridge, scattata nel 1879 e apparsa in Francia ["Le Globe"] nel settembre 1881.

**S 52. CAVALLO IN MARCIA.**

(cm 21) Cera rossastra.

**S 53 e S 54. CAVALLO AL GALLOPPO, CON TUTTI GLI ZOCCOLI ALZATI E LA TESTA RIVOLTA A DESTRA, MONTATO.**

(cm 28) Numerazione come nel caso dei n. S 49 e S 50. Cera verdastra.

**S 55. DONNA CHE SI SPUGNA LA SCHIENA.**

(cm 48,5) Verso il 1900, Hébrard ne ricavò un calco in gesso (si veda n. S 17). Priva di testa e del braccio sinistro.

**S 56. DONNA IN UNA TINOZZA.**

(cm 47×42) Cera bruna, con tinozza di zinco, indumenti di stoffa e basamento di gesso. Per lo più riferita cronologicamente al periodo della serie di pastelli esposta nel 1886.

**S 57. DONNA INCINTA, CON LE MANI AL VENTRE.**

(cm 43) Cera bruna, con frammenti di sughero nel basamento.

**S 58. DONNA IN POLTRONA CHE SI ASCIUGA LA NUCA.**

(cm 31,5) Cera verde.

**S 59. DONNA IN POLTRONA CHE SI ASCIUGA L'ANCA SINISTRA.**

(cm 44,5) Cera bruna, con frammenti di sughero nello schienale della poltrona. La testa fu restaurata dopo la fusione, per rimediare ai guasti di una caduta.

**S 60. DONNA IN POLTRONA CHE SI ASCIUGA L'ASCELLA SINISTRA.**

(cm 31,5) Cera bruna.

**S 61. DONNA CON LE MANI SUL VENTRE (Donna sorpresa).**

(cm 40,5) Cera giallo-bruna.

**S 62. DONNA CHE SI PETTINA.**

(cm 46) Cera gialla. Nella gamba destra si nota una fenditura.

**S 63. DONNA CHE SI LAVA LA GAMBA SINISTRA.**

(cm 14,5) Cera bruna. L'armatura è visibile nel bastone [?].

**S 64. c.s.**

(cm 20) Cera gialla e rossa, con il recipiente in maiolica verde.

**S 65. DONNA CHE ESCE DAL BAGNO.**

(cm 42) Lasciata frammentaria dallo stesso Degas.

**S 66. DONNA CHE SI STIRA.**

(cm 36,5) Cera rossa.

**S 67. DONNA SEDUTA CHE SI ASCIUGA IL FIANCO SINISTRO.**

(cm 35) Cera rossa, con grossi frammenti di sughero e legno nel sedile.

**S 68. DONNA DISTESA, CON MASSAGGIATRICE (La massaggiatrice).**

(cm 41×38×30) Cera bruna.

**S 69. TESTA FEMMINILE (Studio per il ritratto di M.me S.).**

(cm 16, escluso il sostegno) Originariamente modellata in materia non definita, a base di gesso color cachi. Il sostegno è di marmo.

**S 70. c.s.**

(cm 27, escluso il sostegno) Vale quanto è detto per il n. S 69.

**S 71. TESTA APPOGGIATA A UNA MANO.**

(cm 12) Per il gruppo originario, vale quanto è detto a proposito del n. S 69. Presunto ritratto di M.me Bartholomé, morta nel 1887.

**S 72. RACCOLTA DELLE MELE.**

(cm 45×47,5) Bassorilievo originariamente in cera rossa su una tavola di legno. Secondo le testimonianze di Bartholomé e di Renoir, un'opera simile, ma di dimensioni tali per cui le figure erano in grandezza naturale, si trovava nello studio di Degas entro il 1870; poi sarebbe andata distrutta, e il rilievo in esame ne costituirebbe una replica posteriore.

**S 73. BALLERINA DI QUATTORDICI ANNI.**

(cm 99) Cera color terracotta, che risultava al n. 34 nel catalogo dell'esposizione degli impressionisti del 1880, dove però non comparve, essendo ancora incompiuta; venne terminata lo stesso anno ed esposta col n. 12 alla rassegna degli impressionisti allestita nel 1881: pertanto le asserzioni di alcuni contemporanei circa la sua partecipazione a mostre anteriori sono destituite di fondamento. Ne sono note due versioni in gesso. Alcune prove in bronzo risultano contrassegnate da lettere. Degas stesso concepì l'opera col corredo di elementi reali: capelli di crine nerastro cerato, nastro di seta per questi ultimi, corsetto di tela cerata gialla, tutù di tulle bianco (però, al momento della fusione in bronzo, M.me Lefèvre scelse una mussola verdastra) e scarpe, pure cerate, con lacci gialli; pare che per il viso fosse prevista una coloritura. Nelle braccia, presso le spalle, si notano lievi fenditure.

**S [74]. RAGAZZA CHE CAMMINA (La scolara).**

(cm 26,6) Cera rossa; tirata in bronzo, probabilmente in cinque esemplari soli, riservati agli eredi di Degas. Nel 1952 la casa Knoedler di New York ne fece eseguire una nuova tiratura di venti 'pezzi' dallo stesso Hébrard: i primi due non sono contrassegnati, gli altri risultano numerati da 3 a 20. Per i motivi suddetti, la numerazione qui adottata è meramente di convenienza, e a causa di ciò la si riporta fra parentesi.







S 61



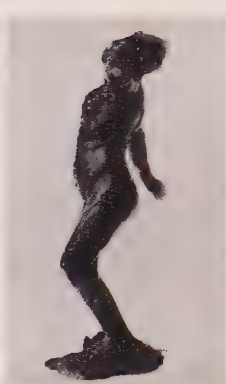
S 62



S 65



S 66



S 63



S 67



S 68



S 64



S 69



S 70



S 71



S 72



S 73



S 74





# Repertori

## Indice dei titoli

146

'Absinthe' (L') 399  
 'A l'ancien Opéra' 501  
 Alberi e monti 968  
 Albero 571  
 Alessandro e Bucefalo 99-101  
 Alessandro il Grande 7  
 Allegoria sacra 50  
 Allievo dell'Ecole Polytechnique 233  
 Alta marea 332  
 Allès (Joseph-Henri) 239  
 Altopiano con figure 329  
 'Amateur' (L') 581  
 'Amateurs' (Les) 580  
 "Ambassadeurs" (Les) si veda Caffè-concerto  
 Amici del pittore, sul palcoscenico 567  
 Amorini in lotta 1  
 Angeli 29  
 Angelo 26  
 Arlecchino 828  
 Arlecchino e altre figure 829  
 Arlecchino e Colombina 830  
 (?), 831 (?), 1067  
 Arlecchino e due ballerine 838  
 Arlecchino e tre ballerine 839  
 Artista nell'atelier' 362  
 'Attente' (L') 778  
 Attrice e sarta dietro il sipario 1158  
 Attrice in camerino 569  
 Autoritratto 111, 115, 121, 150, 151  
 Autoritratto con cappello fiocoso 125  
 Autoritratto con colletto bianco 122  
 Autoritratto con giacca verde 118  
 Autoritratto con panciotto scuro 116  
 Autoritratto con portalapis 112  
 Autoritratto con tavolozza 109  
 Autoritratto in abito da cerimonia 110  
 Autoritratto in tenuta da lavoro 117, 149  
 Autoritratto in tre quarti 132  
 'Avant la course' 709  
 'Avant le lever du rideau' 1158  
 Bacino montano 981  
 Bagnante sdraiata e altra seduta 1001  
 "Bagnante Valpignon" (La) 16  
 Bagnanti (Due) 1016  
 Bagnanti (Quattro) 1003  
 Bagnanti (Tre) 1004, 1006  
 Bagnanti con cane, all'aperto 1000  
 Bagnanti (Tre) sdraiate 1002 (?)  
 Bagnanti (Due) sedute 1005  
 Baia con case 340  
 'Bain matinal' (Le) 946

Balia con bambino in un parco 438  
 Ballerina alla barra 492, 498, 535, 820  
 Ballerina alla barra, con violinista 503  
 Ballerina alla ribalta 507  
 Ballerina alla ribalta e danzatore 533  
 Ballerina alla toeletta 736, 846  
 Ballerina a mezza figura 755, 854  
 Ballerina (Giovane) appoggiata alla barra 849  
 Ballerina che esce dal camerino 774  
 Ballerina che fa il saluto 520, 521, 764, 794  
 Ballerina che posa da un fotografo 505  
 Ballerina che si aggiusta i capelli 1136  
 Ballerina che si aggiusta la calzamaglia 799, 826  
 Ballerina che si aggiusta la cintura 477, 515  
 Ballerina che si aggiusta una scarpetta 465  
 Ballerina che si aggiusta una spallina 785, 847  
 Ballerina che si allaccia la scarpetta destra 747  
 Ballerina che si allaccia la scarpetta sinistra 818  
 Ballerina che si inchina 788, 1130  
 Ballerina che si pettina 746, 789  
 Ballerina con braccia alzate 798  
 Ballerina con braccia dietro la nuca 467  
 Ballerina con braccio alzato 468, 1132  
 Ballerina con braccio sinistro alzato e mano alla fronte 835  
 Ballerina con capelli lunghi 514  
 Ballerina con corpetto giallo 1100  
 Ballerina con gomiti alzati 480  
 Ballerina con gomiti appoggiati a un ginocchio 1065  
 Ballerina (Busto di) con mano sinistra al mento 1106  
 Ballerina con mazzo di fiori 499, 510, 511, 519, 1116  
 Ballerina con mazzo di fiori che fa il saluto 725  
 Ballerina con tamburello 780  
 Ballerina con ventaglio 740, 821, 1064, 1071  
 Ballerina, di schiena 478, 848  
 Ballerina e donna con ombrello, su una panca 778  
 Ballerina e studi di gambe 834

Ballerina e visitatore presso una quinta 859  
 Ballerina in camerino 728  
 Ballerina, in fronte 473-475  
 Ballerina in piedi 294  
 Ballerina, in profilo 532  
 Ballerina in rosa 523, 539, 754  
 Ballerina in rosa con capelli lunghi 513  
 Ballerina in scena 526-528, 536, 538, 758  
 Ballerina in scena e riccioli di contrabbasso in primo piano 1056  
 Ballerina in verde 522, 749, 793  
 Ballerina in viola 1101  
 Ballerina nuda alla barra 1105  
 Ballerina piegata a sinistra che si aggiusta una scarpetta 495  
 Ballerina piegata con mano al piede sinistro 1127  
 Ballerina presso una stufa 768  
 Ballerina pronta a entrare in scena 518  
 Ballerina rivolta a destra 525  
 Ballerina russa 1079, 1084, 1085  
 Ballerina seduta 295, 730, 802  
 Ballerina seduta che si massaggia il piede destro 1086, 1087  
 Ballerina seduta che si massaggia la caviglia sinistra 784  
 Ballerina seduta su una panca 782, 822, 1069, 1070, 1110, 1144  
 Ballerina seduta su una panca, che si raschetta 739  
 Ballerina spagnola e studi di gambe 781  
 Ballerina sulle punte e danzatore 508  
 Ballerina sulle punte, rivolta a destra 476  
 Ballerina su una punta 516, 517, 737  
 Ballerine 550, 551, 555  
 Ballerine (Due) 1061, 1088  
 Ballerine (Quattro) 1091  
 Ballerine (Tre) 766, 767, 779  
 Ballerine (Due) alla barra 496, 497, 534, 832, 833  
 Ballerine alla ribalta 501  
 Ballerine (Due) appoggiate alla barra 293  
 Ballerine che salgono le scale 837  
 Ballerine (Quattro) che si agiustano le scarpette 1093  
 Ballerine (Due) che si aggiustano le spalline 1115  
 Ballerine che si inchinano 813  
 Ballerine che si rassettano 1133  
 Ballerine (Due) che si rassettano 1099  
 Ballerine (Tre) che si rassettano 1097, 1125, 1134, 1142  
 Ballerine (Quattro) che si rassettano fra le quinte 1095, 1114  
 Ballerine (Tre) che si rassettano fra le quinte 1096  
 Ballerine con braccia alzate 1141  
 Ballerine (Due) con braccia alzate 808, 1135  
 Ballerine (Tre) con braccio alzato 1109  
 Ballerine con fiori e tamburello 1102  
 Ballerine (Due) con fiori sul tutù 1055  
 Ballerine (Due) con lunga treccia 524  
 Ballerine con tamburello, in scena 795  
 Ballerine dietro un fondale 753  
 Ballerine (Due) di schiena 815  
 Ballerine e riccioli di contrabbasso in primo piano 547  
 Ballerine e visitatore 825  
 Ballerine fra le quinte 790, 807, 811, 812, 841, 852, 856-858, 1063, 1126, 1138

Ballerine (Due) fra le quinte 741, 742, 1131  
 Ballerine (Tre) fra le quinte 726, 1090, 1137, 1150, 1151  
 Ballerine (Quattro) in azzurro 1147  
 Ballerine (Due) in azzurro e rosa, su una panca 1089  
 Ballerine in camerino 797  
 Ballerine (Tre) in camerino 729  
 Ballerine in conversazione 544  
 Ballerine (Due) in conversazione 1121, 1143, 1145  
 Ballerine (Quattro) in conversazione 1152  
 Ballerine in esercizio davanti a una finestra 464  
 Ballerine in esercizio e in riposo 545, 819, 842, 1059, 1094  
 Ballerine (Due) in esercizio e una seduta 463  
 Ballerine in esercizio e violinisti 727  
 Ballerine (Due) in giallo 723  
 Ballerine (Tre) in giallo 1057, 1098  
 Ballerine (Due) in giallo e rosa 1119  
 Ballerine in riposo 530, 546, 743, 744, 1128  
 Ballerine (Due) in riposo 471, 783, 1058, 1120, 1154, 1155  
 Ballerine (Quattro) in riposo 1113, 1124, 1140  
 Ballerine (Tre) in riposo 1122, 1139  
 Ballerine in riposo e una in esercizio 843, 844  
 Ballerine in rosa 840  
 Ballerine (Tre) in rosa 824  
 Ballerine (Tre) in rosa con braccia alzate 1117  
 Ballerine in rosa e verde 1068  
 Ballerine in rosa e verde fra le quinte 855  
 Ballerine in rosa fra le quinte 800, 801, 1153  
 Ballerine in scena 500, 531, 733, 751, 752, 771, 791, 796, 803, 853  
 Ballerine (Due) in scena 472, 506, 537, 756, 757  
 Ballerine (Quattro) in scena 1062, 1066  
 Ballerine (Tre) in scena 734, 735, 1072, 1107, 1108, 1123  
 Ballerine in verde 731  
 Ballerine (Tre) in verde, con capelli lunghi 512  
 Ballerine (Quattro) in verde e giallo 1149  
 Ballerine nel ridotto 491, 804, 1060, 1104, 1148  
 Ballerine (Quattro) nel ridotto 805, 1103  
 Ballerine nel ridotto, con contrabbasso 836  
 Ballerine (Due) nude sedute 1146  
 Ballerine (Tre) presso una sedia 1112  
 Ballerine (Due) russe 1077, 1078, 1083  
 Ballerine (Tre) russe 1073-1076, 1080-1082  
 Ballerine (Due) sedute 787, 806, 1118, 1129  
 Ballerine (Due) sedute su una panca, che si rassettano 738, 1092  
 Ballerine tra i fondali 543  
 Ballerini e musicisti spagnoli 281  
 Ballerini spagnoli 289  
 'Ballet' (Le) de l'"Africaine" 745  
 Balletto 542, 548, 552, 809 (?), 810 (?), 1111, 1156  
 Balletto (Al) 291  
 Balletto (Prima del) 540  
 Balletto all'Opéra 724

Balletto (Al) del "Robert le diable" 290, 487  
 Balletto "La Source" (Eugénie Fiocre nel) 282, 285  
 Balletto visto al di sopra di un ventaglio 509  
 Balletto visto da un palco 750, 765, 792, 816, 817  
 Ballo 61  
 Ballo di opera (?) 553, 554  
 Ballo in costume (Dopo un) 562  
 Bambina con fiori in grembo 52  
 Bambina con cappello bianco, in fronte 348  
 Bambina in riva al mare 390  
 Bambina seduta, di schiena 349  
 Bambine della famiglia Mante con la madre (?) 850, 851  
 Bambini e poney in un parco 176  
 Bambini seduti sulla soglia di una casa 346  
 Barca a vela presso una spiaggia 316  
 Barca sulla spiaggia 339  
 Battaglia 21  
 Beauregard (Gabrielle e Angèle) 129  
 Bécot (La) al caffè-concerto "Les Ambassadeurs" 385, 452  
 Bellelli (Giovanna) 138, 142  
 Bellelli (Giovanna e Giulia) 140  
 Bellelli (Giulia) 137, 141  
 Bellelli (La famiglia) 136, 139  
 Bernardi de Valernes (Evariste) 238  
 Borsa (Alta) 398, 454  
 Boscaaglia ai bordi di uno stagno 208  
 Bosco 201  
 Bosco a Bagnoles-de-l'Orne 189  
 Bosco con corso d'acqua 204-206  
 Brandon (M.) 407  
 Broncio (Il) 386  
 Brughiera e colline 966, 967  
 Burtin (M.me Julie) 153  
 Busto di ballerina con mano sinistra al mento 1106  
 Busto di donna in profilo 447  
 Busto di giovane bruno 262  
 Busto di giovane donna 665  
 Busto di giovane donna seduta 639  
 Busto di Madonna e di un angelo 5  
 Busto di ragazza 155  
 Busto di ragazza, in fronte 653  
 Busto di ragazza, in profilo 678  
 Busto di signora 443, 667, 668  
 Busto d'uomo barbuto 220  
 Busto d'uomo barbuto con cappello 230  
 Busto d'uomo con cilindro 681  
 Busto d'uomo, in fronte 237  
 Busto femminile 15, 462, 601, 612  
 Busto maschile 19, 445  
 Caffè (Al) 599  
 Caffè (Al) Chateaudun 251  
 Caffè-concerto (Al) 411, 412, 453, 589, 633  
 Caffè-concerto (La "canzone del cane al") 414  
 Caffè-concerto (Al) "Les Ambassadeurs" 413  
 Caffè-concerto "Les Ambassadeurs" (La Bécot al) 385, 452  
 Calare (Al) del sipario 763  
 Campagna alberata 962, 963  
 Campagna con cavallo in primo piano 648  
 Campagna con mucche in primo piano 647  
 Campagna con viottolo 650  
 Campo di corse 162  
 Campo di grano e filari d'alberi 986  
 Campo di grano in collina 987



Campo di lino 984  
 Camus (Il dottor) 242  
 Camus (M.me) 247  
 Camus (M.me) in rosso, con ventaglio 258  
 Camus (M.me) seduta al pianoforte 245, 246  
 Cantante di caffè-concerto 459, 541, 568  
 Cantante di caffè-concerto con guanti 448-450  
 Cantante e ballerine con riccioli di contrabbasso 745  
 Cantante e pianista 417  
 Cantante in verde 616  
 Cantanti (Due) di caffè-concerto 573, 574  
 "Canzone del cane" (La) al caffè-concerto 414  
 Cardinale (Il) Richelieu 37  
 Carrozza alle corse 203, 460  
 Case ai piedi di un promontorio 303  
 Case (Due) e alberi 1182  
 Cassatt (Mary) al Louvre 575-577  
 Cassatt (Mary) che si annoda i nastri del cappellino 591  
 Cassatt (Mary) dalla modista 590  
 Cassatt (Mary) seduta, con fotografie 608  
 Cava'iere 1185  
 Cavaliere atterrato 169  
 Cavaliere e amazzone 695  
 Cavalieri 34, 689, 705  
 Cavalieri (Due) 404  
 Cavalieri (Quattro) 402  
 Cavalieri (Strada con) 173  
 Cavalieri (Tre) 403  
 Cavalieri e altre figure in riva al mare 324  
 Cavalieri in campagna 163  
 Cavalieri in un paesaggio 35  
 Cavalli (Due) 696  
 Cavalli (Due) al pascolo 200  
 Cavallo 406  
 Cavallo (Testa di) 53  
 Cavallo e cane in scuderia 165  
 Cielo nuvoloso 325, 326  
 Cinghiale 54  
 Circo "Fernando" (Miss Lala al) 560  
 Clèves (Anna di) 51  
 Collezionista (Un) d'arte (?) 219  
 Colli con cascinali 328  
 Collina con alberi 708  
 Colline 980  
 Coniugi (I) Morbilli 217, 228  
 Contadina italiana 62, 63, 64  
 Contadine che si lavano in mare, di sera 396  
 "Conversation" (La) 1159  
 Conversazione 684  
 Coppia in un palco di teatro 424  
 Coristi all'Opéra 416  
 Corsa con cavaliere atterrato 167, 168  
 Corsa di gentlemen prima della partenza 209  
 Corse (Alle) 177  
 Corse (Alle): falsa partenza 191  
 Corse (Alle): partenza 164  
 Corse (Alle): prima della partenza 343, 687, 688  
 Corse (Alle): spettatore e fantini 434  
 Corse (Campo di) 162  
 Corse (Carrozza alle) 203, 460  
 Corso d'acqua 961  
 Corteo 97  
 Criminale (Tipo di) 582  
 Crocifissione 59  
 Dante e Virgilio all'ingresso dell'Inferno 73, 74  
 Dante e Virgilio davanti alla palude stigia (?) 75  
 Danza greca 773  
 Danzatore e ballerina alla ribalta 533

Danzatore e ballerina sulle punte 508  
 Davide e Golia 106  
 De Gas (Achille) 344, 345  
 De Gas (Achille) cadetto di marina 124  
 Des Gas (Auguste) 123  
 De Gas (Estelle) nata Musson 342  
 De Gas (Henri) con la nipote Lucy 401  
 De Gas (René) 114, 357  
 De Gas (René) con libri e calamaio 113  
 Des Gas (René-Hilaire) 120  
 Degas che saluta 151  
 Degas e De Valernes 161  
 De Nittis (Jacques) 572  
 De Nittis (La signora) 277  
 'Départ de la course' (Le) 705  
 Desboutsin e Lepic 400  
 Dietro le quinte 630  
 Dietz-Monin (M.me) 563, 564  
 Dietz-Monin (M.me) in costume 562  
 Dihau (Marie) 235, 268  
 Diot (Gabrielle) 677  
 Dobigny (M.ile) 254, 664  
 Donna al caffè 431  
 Donna a letto, che sta alzando le coperte 878  
 Donna alla finestra 436  
 Donna alla toeletta che si fa pettinare 1172  
 Donna alla toeletta, di schiena 864  
 Donna appoggiata allo schienale di una poltrona 671  
 Donna appoggiata a un braccio 353  
 Donna bruna (Testa di) 369  
 Donna che entra nella vasca da bagno, di fianco 886, 948, 1020, 1040  
 Donna che entra nella vasca da bagno, di schiena 888, 894, 946, 947  
 Donna che esce dalla vasca da bagno, di schiena 942, 1045  
 Donna che esce dalla vasca da bagno e domestica con accappatoio 427, 428, 893  
 Donna che esce dalla vasca da bagno, e domestica con tazza 891, 1009, 1030, 1031, 1048  
 Donna che indossa il corsetto, di fianco 882  
 Donna che indossa l'accappatoio 1015, 1032  
 Donna che pulisce la tinozza 921, 992, 993  
 Donna che si aggiusta i capelli 620, 621  
 Donna che si aggiusta i capelli allo specchio 426  
 Donna che si allaccia il corsetto, di schiena 881  
 Donna che si allaccia il corsetto, in fronte 880  
 Donna che si asciuga dietro un paravento 933  
 Donna che si asciuga, di schiena 1014  
 Donna che si asciuga, e domestica con accappatoio 1008  
 Donna che si asciuga i capelli, all'aperto 1051  
 Donna che si asciuga i capelli allo specchio 426  
 Donna che si asciuga i capelli (?), di schiena 1033  
 Donna che si asciuga il fianco destro 899, 900  
 Donna che si asciuga il fianco sinistro 1036  
 Donna che si asciuga, in fronte 924  
 Donna che si asciuga la coscia destra, in fronte 923  
 Donna che si asciuga la gamba sinistra, e domestica con tazza 1017

Donna che si asciuga la nuca, di fianco 892, 944, 1039  
 Donna che si asciuga la nuca, di schiena 906, 912, 913, 935, 1022, 1023, 1037, 1047, 1053, 1054  
 Donna che si asciuga la schiena davanti alla tinozza 932, 934  
 Donna che si asciuga un'ascella 1018  
 Donna che si cura il piede destro 1007  
 Donna che si cura il piede sinistro 867  
 Donna che si fa pettinare 938  
 Donna che si gratta la schiena 873  
 Donna che si infila i guanti 429  
 Donna che si lava alla catinella 904  
 Donna che si lava alla toeletta 952  
 Donna che si massaggia (?) una gamba e domestica 1010  
 Donna che si pettina alla toeletta 675, 1183, 1184  
 Donna che si pettina, di fianco 956  
 Donna che si pettina, di schiena 871, 872, 914, 915, 1034  
 Donna che si pettina e altra che legge 1171  
 Donna che si pettina, in contro-luce 903  
 Donna che si spugna il petto 1035  
 Donna che si spugna la coscia destra 922  
 Donna che si spugna la schiena 1025  
 Donna che si spugna un'ascella 930, 995, 1018  
 Donna che si strofina la gamba sinistra 895  
 Donna che sta per coricarsi 877  
 Donna con accappatoio ai fianchi 936  
 Donna con benda su un occhio 274  
 Donna con binocolo 232, 263, 264, 425  
 Donna con cane 444  
 Donna con cappello e sciarpa 461  
 Donna con cappello in mano 636  
 Donna con corsetto alla toeletta, di schiena 884  
 Donna con corsetto che si gratta il braccio destro 883  
 Donna con crisantemi 210  
 Donna con grembiule 131  
 Donna con mano al collo 626, 627  
 Donna con mano all'orecchio 610  
 Donna con mano al mento 611  
 Donna con ombrello 439  
 Donna con piede appoggiato a una poltrona che si infila una calza 898  
 Donna con scialle rosso 655  
 Donna con tazza 1019  
 Donna davanti al catino 1026  
 Donna di schiena 866  
 Donna discinta 376  
 Donna e domestica con accappatoio 901  
 Donna e ibis 98  
 Donna eretta, di schiena 925  
 Donna in bianco, seduta 683  
 Donna in bruno 381  
 Donna in giallo appoggiata al cuscino 1170  
 Donna in ginocchio che si asciuga il gomito sinistro 1042  
 Donna in ginocchio, piegata in avanti 999  
 Donna in grigio 213  
 Donna in nero 435

Donna in piedi che si pettina 937  
 Donna in poltrona 613, 1169  
 Donna in poltrona, all'aperto 354  
 Donna in poltrona che si asciuga la nuca, di fianco 1052  
 Donna in poltrona che si asciuga la nuca, di schiena 957  
 Donna in profilo (Busto di) 447  
 Donna in veglia 352  
 Donna in vestaglia gialla che si pettina, e domestica con tazza 1167, 1168  
 Donna in vestaglia rossa 383  
 Donna in viola 579  
 Donna nella tinozza che si asciuga il braccio sinistro 885  
 Donna nella tinozza che si asciuga il fianco, di schiena 908  
 Donna nella tinozza che si spugna il piede sinistro 911  
 Donna nella tinozza che si spugna la nuca 920  
 Donna nella tinozza, di fianco 907  
 Donna nella vasca da bagno che prende l'asciugatoio 931  
 Donna nella vasca da bagno che si asciuga 994  
 Donna nella vasca da bagno che si spugna la gamba sinistra 889  
 Donna nella vasca da bagno che si spugna la nuca 997, 998  
 Donna nella vasca da bagno che si spugna la schiena 928  
 Donna nella vasca da bagno con mano alla spalla 890  
 Donna nella vasca da bagno, di fianco 887  
 Donna nella vasca da bagno, di schiena 888, 951  
 Donna nuda che si pettina, e uomo seduto 451  
 Donna paffuta (Testa di) 373  
 Donna piegata che si asciuga il ginocchio destro 1041  
 Donna piegata, in fronte 950  
 Donna piegata, di schiena 919  
 Donna sdraiata che si asciuga il fianco sinistro 1027-1029  
 Donna sdraiata con tazza 1038  
 Donna sdraiata, di schiena 990, 991  
 Donna sdraiata sul divano, di schiena 1046  
 Donna sdraiata sull'accappatoio 916, 917  
 Donna seduta 256, 389, 609, 865  
 Donna seduta a mezza figura 1163  
 Donna seduta che si asciuga, e domestica con tazza 945  
 Donna seduta che si asciuga il braccio sinistro, di fianco 905  
 Donna seduta che si asciuga il fianco sinistro 1043  
 Donna seduta che si asciuga il piede destro 996  
 Donna seduta che si asciuga il piede sinistro 926, 927  
 Donna seduta che si asciuga la nuca, di schiena 935  
 Donna seduta che si asciuga la schiena 1024  
 Donna seduta che si pettina, di fianco 941  
 Donna seduta che si pettina, di schiena 954  
 Donna seduta che si pettina, in fronte 939, 940  
 Donna seduta, con cane sulle ginocchia 679  
 Donna seduta con mano al piede sinistro 1050  
 Donna seduta con testa reclinata sotto un braccio, in fronte 953

Donna seduta in abito di mus-sola 355  
 Donna seduta nella vasca da bagno che si asciuga il piede sinistro, di fianco 1049  
 Donna seduta presso un balcone 350  
 Donna seduta sul divano 261  
 Donna seduta sul divano che si asciuga il fianco sinistro 949  
 Donna seduta sul divano che si asciuga un braccio, di fianco 902  
 Donna seduta sul divano che si fa pettinare 918  
 Donna seduta sulla vasca da bagno che si asciuga i piedi 1013  
 Donna seduta sulla vasca da bagno che si asciuga la gamba destra 1012  
 Donna seduta sulla vasca da bagno che si asciuga la gamba sinistra 929, 1044  
 Donna seduta sul letto che si fa pettinare 1173  
 Donna seduta su una panca 1021  
 Donna seduta su una panchina 643  
 Donna seduta su un cuscino, di schiena 868  
 Donna seminuda 377  
 Donna semisdraiata sul divano, che legge 909  
 Donna semisdraiata sul letto 1011  
 Donna sul letto, che si gratta il fianco 910  
 Donna sul letto, che si intila la calza sinistra 876  
 Donna sul letto che si pettina 955  
 Donna sul letto, con cane 879  
 Donna sul letto, con mano al paralume 896, 897  
 Donne (Tre) 565  
 Donne (Due) al caffè 458  
 Donne (Due) appoggiate a uno steccato 629, 1159  
 Donne (Tre) appoggiate a uno steccato 659  
 Donne (Due) che osservano gioielli 661  
 Donne che si pettinano 397  
 Donne (Due) con lettera 618  
 Donne (Due) con libro 622  
 Donne davanti a un caffè, di sera 430  
 Donne distese su un prato 598  
 Donne (Due) piegate 619  
 Donne (Due) piegate sul letto 615  
 Dopo un ballo in costume 562  
 Dosso alberato 440  
 Dosso con tre alberi 982  
 Dottor (Il) Camus 242  
 Duchessa (La) di Montejasi-Cicerale e le figlie Elena e Camilla 583  
 Ducros (Il) 126, 127  
 Ducros (M.me) 128  
 Duetto all'Opéra 418  
 Dumay (M.ile) 568  
 Dune in riva al mare 299, 331  
 Durand-Gréville 1189  
 Duranty 558, 559  
 'Entrainement' (L') 1164, 1165 (?)  
 Esercizi di giovani spartani 86-90  
 Este (Isabella d') 55  
 Estuario marino 333  
 'Etoile' (L') 519, 521, 751, 752  
 Famiglia (La) Bellelli 136, 139  
 Fantini 690, 692, 700, 702-704, 709, 711-715, 717, 718, 722  
 Fantini (Due) 182, 193, 686  
 Fantini (Figure di) 192  
 Fantini (Quattro) 685, 721  
 Fantini (Tre) 1161, 1162



Fantini alla partenza 694, 697, 716  
 Fantini a Longchamps 384  
 Fantini davanti alle tribune 194  
 Fantini (Due) di schiena 183  
 Fantini (Quattro) di schiena 186  
 Fantini (Tre) di schiena 184  
 Fantini in allenamento 175 (?), 691, 701 (?), 706, 707, 1164, 1165 (?)  
 Fantini in controluce 710  
 Fantini (Quattro) in fronte 185  
 Fantini, in profilo 187  
 Fantini (Due), in profilo 181  
 Fantini sotto la pioggia 693  
 Fantin-La-Tour Dubourg (Victorie) 221  
 Fantino 178-180, 190, 699, 1191  
 Fantino, di schiena 720  
 Fantino e cavallo che s'impenna 698  
 Fantino, in profilo 719  
 Farandola 549  
 'Fête de la patronne' (La) 861  
 Fèvre De Gas (Marguerite) 133, 134, 241  
 Figlia (La) di Jette 102-104  
 Figura chinata 105  
 Figura femminile 28, 44  
 Figura maschile e due figure femminili 243  
 Figure 22, 32, 33  
 Figure davanti a un palazzo 46  
 Figure di fantini 192  
 Figure di giovani coristi 145  
 Figure di lavandaie e cavalli 1192  
 Figure femminili (Due) 594  
 Figure femminili all'aperto 195, 196  
 Figure femminili (Due) al pianoforte 211  
 Figure femminili con ombrellini 197  
 Figure in riva al mare 336  
 Figure maschili 40, 49, 234  
 Figure varie 2  
 Fiocre (Eugénie) 212  
 Fiocre (Eugénie) nel balletto "La Source" 282-285  
 Fiume tra colline 958-960  
 Fotografo (Il) Boussard 604  
 Fourchy (M.me) 603  
 'Foyer' (Il) 296  
 Fumatore di pipa seduto 415  
 Gaujelin (Joséphine) 224-226  
 Giovane ballerina appoggiata alla barra 849  
 Giovane bruno (Busto di) 262  
 Giovane coppia 630  
 Giovane donna 47, 146, 157  
 Giovane donna (Busto di) 665  
 Giovane donna allo specchio 672  
 Giovane donna appoggiata a una gamba 874  
 Giovane donna con cappello 673  
 Giovane donna con mano alla bocca 395  
 Giovane donna dai capelli rossi 566  
 Giovane donna distesa, con album 674  
 Giovane donna e uomo a una scrivania 386  
 Giovane donna in abito da passeggio 278  
 Giovane donna, in fronte (Testa di) 1188  
 Giovane donna in poltrona 370, 372  
 Giovane donna sdraiata presso il caminetto 869  
 Giovane donna sdraiata sull'erba 658  
 Giovane donna seduta 227, 634  
 Giovane donna seduta (Busto di) 639

Giovane donna seduta sul pavimento 870  
 Giovane italiano (profilo di) 66  
 Giovane italiano (testa di) 67  
 Giovinetta con libro 31  
 Gobillard Morisot (Yves) 249, 250  
 Gower (Lady) con la figlia 56  
 Gruppo di figure davanti a un palazzo 46  
 Guardia svizzera in Vaticano 81  
 Hertel (?) (M.me) 210  
 Interno 248, 347  
 Interno con poltrona 644  
 Interno dell'ufficio dei Musson 356  
 Interno d'una 'casa' 861  
 Isolotto in mare aperto 988  
 Jeantaud (M.me) allo specchio 393  
 Jeantaud (M.me) in poltrona, con due cani 432  
 Jeantaud, Linet e Lainé 270  
 Lady Gower con la figlia 56  
 Lafond (Paul) e Alphonse Chérifils che guardano un dipinto 580  
 Lala (Miss) al circo "Fernando" 560, 561  
 Lavandaia 682  
 Lavandaie (Due) 437  
 Lavandaie (Figure di) e cavalli 1192  
 Lepic (Ludovic) con cane 666  
 Lepic (Ludovic) con le figlie 259  
 'Lettre' (La) 956  
 Levert (Léopold) 380  
 Lezione di danza 479, 493, 494, 759, 760, 769, 770, 786, 845  
 Lippi (Filippino) 30  
 Lisle (M.me) 266  
 Lisle (M.me) e M.me Loubens 265  
 Livandais, cassiere [356]  
 Lola si veda Lala  
 Lorena (Margherita di) 38  
 Loubens (M.me) 267  
 Loubens (M.me) e M.me Lisle 265  
 Madonna (Testa di) 3  
 Madonna col Bambino 57  
 Maestro di ballo 483  
 Maestro (Il) Perrot 481  
 Maestro (Il) Perrot seduto 482  
 Malinconia 372  
 Malo (M.ile) 419-422  
 Manet (Edouard) e la moglie 214  
 Manet (Eugène) 371  
 Mani femminili 144  
 Mano femminile 143  
 Manzi 676  
 Mare con cielo nuvoloso 327  
 Marina al tramonto 305  
 Marina con barche a vela e figure 317  
 Marina con case 301  
 Marina con imbarcazioni all'orizzonte 306  
 Marina con lingua di terra in lontananza 298  
 Martelli (Diego) 556, 557  
 Melida (Albert) 158  
 Mellinet (Il generale) e il gran rabbino Astruc 271  
 Mendicante romana 71  
 Mercante di cotone a New Orleans 358  
 Millaudon (M.me) 130  
 Miracolo (Il) della donna ferita 48  
 Modista 592, 635  
 Modista che guarnisce un cappello 1160  
 Modiste (Due) 587, 680, 1186, 1187  
 Monaco seduto 82  
 Montagne 975, 976

Montejasi-Cicerale (Stefanina) e le figlie Elena e Camilla 583  
 Morbilli (I coniugi) 217  
 Morbilli De Gas (Thérèse) 156, 218, 252  
 Morte (La) di Joseph Bara 41  
 Mucca 570  
 Musson (Germain) 108  
 Natura morta con lucertola 85  
 Natura morta con scultura 42  
 Niaudet (Alfred) 433  
 Nudi maschili 8  
 Nudo di schiena 14  
 Nudo femminile a mezza figura 84  
 Nudo femminile sdraiato 83  
 Nudo maschile 9  
 Nudo sdraiato 65  
 Nudo seduto 36  
 Olivi e villaggio 965  
 Opéra (Coristi all') 416  
 Opéra (Duetto all') 418  
 Orchestra dell'Opéra 286, 287  
 Ospiti (Due) d'una 'casa', in fronte 860  
 Ospiti (Tre) d'una 'casa', sedute, di schiena 863  
 Ospiti (Tre) d'una 'casa', sedute, in fronte 862  
 Ottoz (Jérôme) 405  
 Paesaggio collinoso con alberi 441  
 Paesaggio con cavalli 76  
 Paesaggio costiero con case 330  
 Paesaggio italiano 77, 78  
 Paesaggio italiano da una finestra 79  
 Paesaggio presso Roma 80  
 Pagans 588  
 Pagans che legge e il padre di Degas 387, 388  
 Pagans intento a cantare, e il padre di Degas 255, 269  
 Palco di teatro 424, 762  
 Paolo III 23  
 Parigi (Place de la Concorde) 391  
 Partenza per la caccia 172  
 Passeggiata a cavallo 174  
 Pausa durante una lezione di danza 761  
 Pedicure 359  
 Pellegrini (Carlo) 409  
 Pescherecci all'entrata di un porto 320  
 Pianista e cantante 417  
 Pianoro con alberi 207, 442, 645, 646  
 Pianoro con case 302  
 Pianura con fiume 973  
 Pittore (Il) Bellet du Poisat 216  
 Pittore (Il) Boldini 1193  
 Pittore (Il) Bonnat 154  
 Pittore (Il) Moreau 231  
 Pittore (Il) Zacharian 642  
 Place de la Concorde a Parigi 391  
 Portatrici d'acqua 45  
 Prateria con cavalli 199  
 Prateria con due cavalli 198  
 Prateria e fiume 979  
 Prima del balletto 540  
 Principessa (La) Pauline de Metternich 147  
 Profilo di giovane italiano 66  
 Promontorio sul mare 304  
 Prova di balletto 775, 776, 814, 823  
 Prova di balletto con scala a chiocciola 502  
 Prova di balletto con violinista 489  
 Prova di balletto in scena 466, 469, 470  
 Prova di balletto in scena, con maestro 485  
 Prova di balletto in un ridotto colonnato 486  
 Prova di canto 361

Ragazza (Busto di) 155  
 Ragazza che si fa la treccia 1166  
 Ragazza distesa sul divano, di schiena 943  
 Ragazza in blu, in profilo 623  
 Ragazza, in fronte (Busto di) 653  
 Ragazza, in profilo (Busto di) 678  
 Ratto (Il) delle Sabine 60  
 'Repos' (Le) 1011  
 Richelieu (Il cardinale) 37  
 Ridotto di scuola di ballo 777  
 Ritratti di compagni di villeggiatura 641  
 Ritratti in un ufficio a New Orleans 356  
 Ritratto dei coniugi Morbilli 217, 228  
 Ritratto dei Ducros 126, 127  
 Ritratto del dottor Camus 242  
 Ritratto del fotografo Boussard 604  
 Ritratto del generale Mellinet e il gran rabbino Astruc 271  
 Ritratto della bambina Mante con la madre 850 (?), 851 (?)  
 Ritratto della duchessa Montejasi-Cicerale e le figlie Elena e Camilla 583  
 Ritratto della famiglia Bellelli 136, 139  
 Ritratto della principessa Pauline de Metternich 147  
 Ritratto della signora De Nittis 277  
 Ritratto della sorella Marguerite 133, 134  
 Ritratto del maestro Perrot 481  
 Ritratto del maestro Perrot seduto 482  
 Ritratto del pittore Bellet du Poisat 216  
 Ritratto del pittore Boldini 1193  
 Ritratto del pittore Bonnat 154  
 Ritratto del pittore Moreau 231  
 Ritratto del pittore Zacharian 642  
 Ritratto del violoncellista Pillet 288  
 Ritratto di Achille De Gas 344, 345  
 Ritratto di Achille De Gas, cadetto di marina 124  
 Ritratto di Albert Melida 158  
 Ritratto di Alexis Rouart 1176  
 Ritratto di Alfred Niaudet 433  
 Ritratto di Auguste De Gas 123  
 Ritratto di Carlo Pellegrini 409  
 Ritratto di Degas e de Valernes 161  
 Ritratto di Desboutin e Lepic 400  
 Ritratto di Diego Martelli 556, 557  
 Ritratto di Durand-Gréville 1189  
 Ritratto di Duranty 558, 559  
 Ritratto di Edouard Manet e la moglie 214  
 Ritratto di Estelle De Gas, nata Musson 342  
 Ritratto di Eugène Manet 371  
 Ritratto di Eugénie Fiocre 212  
 Ritratto di Evariste Bernardi de Valernes 238  
 Ritratto di Gabrielle Diot 677  
 Ritratto di Gabrielle e Angèle Beauregard 129  
 Ritratto di Germain Musson 108  
 Ritratto di giovane donna 47  
 Ritratto di Giovanna Bellelli 138, 142  
 Ritratto di Giovanna e Giulia Bellelli 140  
 Ritratto di giovinetta con libro 31  
 Ritratto di Giulia Bellelli 137, 141  
 Ritratto di Hélène Marin Rouart 656

Ritratto di Hélène Marin Rouart, in blu 654  
 Ritratto di Hélène Marin Rouart seduta 657  
 Ritratto di Henri De Gas con la nipote Lucy 401  
 Ritratto di Henri Rouart 280, 1175  
 Ritratto di Henri Rouart davanti al proprio stabilimento 392  
 Ritratto di Henri Rouart e il figlio Alexis 1174  
 Ritratto di Henri Rouart e la figlia Hélène 423  
 Ritratto di Henri Valpinçon con la governante 257  
 Ritratto di Hortense Valpinçon 253, 603  
 Ritratto di Jacques De Nittis 572  
 Ritratto di James Tissot in uno studio di pittore 240  
 Ritratto di Jeantaud, Linet e Lainé 270  
 Ritratto di Jérôme Ottoz 405  
 Ritratto di Joseph-Gabriel Tourmay 119, 279  
 Ritratto di Joseph-Henri Altès 239  
 Ritratto di Joséphine Gaujelin 224-226  
 Ritratto di Léopold Levert 380  
 Ritratto di Louis Rouart con la moglie 1194-1196  
 Ritratto di Ludovic Lepic con le figlie 259  
 Ritratto di Ludovic Lepic con un cane 666  
 Ritratto di Manzi 676  
 Ritratto di Marguerite Fèvre De Gas 241  
 Ritratto di Marie Dihau 235, 268, 268  
 Ritratto di Mary Cassatt 679 (?)  
 Ritratto di Mary Cassatt al Louvre 575-577  
 Ritratto di Mary Cassatt che si annoda i nastri del cappellino 591  
 Ritratto di Mary Cassatt dalla modista 590  
 Ritratto di Mary Cassatt seduta, con fotografie 608  
 Ritratto di M. Brandon 407  
 Ritratto di M.ile Dobigny 254, 664  
 Ritratto di M.ile Malo 419-422  
 Ritratto di M.ile Sallandry 632  
 Ritratto di M.ile Salle 652, 662 (?)  
 Ritratto di M.me Alexis Rouart e i due figli 1197  
 Ritratto di M.me Alice Villette 276  
 Ritratto di M.me Camus 247  
 Ritratto di M.me Camus in rosso, con ventaglio 258  
 Ritratto di M.me Camus seduta al pianoforte 245, 246  
 Ritratto di M.me De Rutte 394  
 Ritratto di M.me Dietz-Monin 563, 564  
 Ritratto di M.me Dietz-Monin in costume 562  
 Ritratto di M.me Ducros 127, 128  
 Ritratto di M.me Fèvre 133, 134  
 Ritratto di M.me Henri Rouart 607  
 Ritratto di M.me Hertel (?) 210  
 Ritratto di M.me Jeantaud allo specchio 393  
 Ritratto di M.me Jeantaud in poltrona, con due cani 432  
 Ritratto di M.me Julie Burtin 153  
 Ritratto di M.me Lisle 266  
 Ritratto di M.me Lisle e M.me Loubens 265  
 Ritratto di M.me Loubens 267  
 Ritratto di M.me Millaudon 130  
 Ritratto di Pagans 588



Ritratto di Pagans che legge, e il padre di Degas 387, 388  
Ritratto di Pagans intento a cantare, e il padre di Degas 255, 269  
Ritratto di Paul Lafond e Alphonse Chertils che guardano un dipinto 580  
Ritratto di Paul Valpinçon 152, 260  
Ritratto di Pietro Carnesecchi 20  
Ritratto di René De Gas 114, 357  
Ritratto di René De Gas con libri e calamaio 113  
Ritratto di René-Hilaire De Gas 120  
Ritratto di Ruelle 148  
Ritratto di Thérèse Morbilli De Gas 156, 218, 252  
Ritratto di un collezionista d'arte 219  
Ritratto di Victorie Fantin-Latour Dubourg 221  
Ritratto di Yves Gobillard Morisot 249, 250  
Ritratto d'uomo e figura femminile 375  
Ritratto triplo di M.lle Salle 651  
Riva (In) al mare 334, 335  
'Robert le Diable" (Al balletto del) 290, 487  
Rocce a Bagnoles-de-l'Orne 188  
Rocce e pianura con tiume 972  
Rouart (Alexis) 1176  
Rouart (Hélène Marin) 656  
Rouart (Hélène) col padre 423  
Rouart (M.me Alexis) e i due figli 1197  
Rouart (Hélène Marin) in blu 654  
Rouart (Hélène Marin) seduta 657  
Rouart (Henri) 280, 1175  
Rouart (Henri) davanti al proprio stabilimento 392  
Rouart (Henri) e il figlio Alexis 1174  
Rouart (Henri) e la figlia Hélène 423  
Rouart (M.me Henri) 607  
Rouart (Louis) con la moglie 1194-1196  
Ruelle 148  
Rupi in collina 985  
Rutté (M.me de) 394  
Sacra Famiglia con donatore, santa Caterina e san Sebastiano 58  
Sala da biliardo 1157  
Sala di prove, con donna che legge un giornale 529  
Sallandry (M.lle) 632  
Salle (M.lle) 652, 662 (?)  
Salle (Ritratto triplo di M.lle) 651  
San Francesco 27  
San Giovanni Battista 68  
San Giovanni Battista e l'angelo 69  
Savoiarda 360  
Scambietto 732  
Scogliera con case 337, 338  
Scogliera sul mare 297  
Scuola di ballo 488  
Scuola di ballo, con scala a chiocciola 490  
Scuola di ballo dell'Opéra 292  
Semiramide costruisce una città 91-96  
Sentiero all'entrata di una foresta 202  
Sentiero in una foresta 171  
Sentiero presso un bosco 649  
Signora (Busto di) 443, 667, 668  
Signora affacciata al loggione 455  
Signora allo specchio, dalla modista 586, 631

Signora che si infila un guanto 670  
Signora con ombrello 669  
Signora dalla modista 636  
Signora in piedi 363  
Signora in prova dalla sarta 593  
Signora in un museo 456  
Signora seduta 341, 584, 617, 660, 663  
Signora seduta con libro 628  
Signore (Due) alle corse 446  
Signore (Tre) alle corse 640  
Signore (Due) dalla modista 602  
Signore (Due) in conversazione 1177  
Signore (Due) in conversazione dalla modista 614  
Signore (Due) in un museo 457  
Signore (Due) in un palco di teatro 827 (?)  
Sorella (La) Marguerite 133, 134  
Sorelle (Due) 215, 229  
Sottobosco con volpe morta 170  
"Source" (La) (Eugénie Fiocre nel balletto) 282-285  
Spiaggia con alta marea 319  
Spiaggia con bambina pettinata dalla governante 410  
Spiaggia con barche a vela 307  
Spiaggia con barche e figure 318  
Spiaggia con bassa marea 308-314  
Spiaggia con bassa marea, barca a vela e figure 315  
Spiaggia con bassa marea e figure 321  
Spiaggia con figure 322, 323  
Sponda rocciosa 969, 970  
Sponde di un tiume 977, 978  
Stanza da letto con una giovane e un uomo 374  
Stiratrice 364-366  
Stiratrice in controluce 597, 638  
Stiratrice rivolta a destra 367  
Stiratrice rivolta a sinistra 367, 408  
Stiratrice rivolta a sinistra, in controluce 368  
Stiratrici (Due) 595, 596, 624, 625  
Strada con cavalieri 173  
Strada di villaggio 1178  
Strada di villaggio a Saint-Vallery-sur-Somme 1180  
Strada di villaggio con bovini 1181  
Strada in collina 964  
Strade in collina 983  
Sventure (Le) della città di Orléans (?) 107  
Testa di cavallo 53  
Testa di donna bruna 369  
Testa di donna paffuta 373  
Testa di fanciullo 43  
Testa di giovane donna, in fronte 1188  
Testa di giovane italiano 67  
Testa di Madonna 3  
Testa d'uomo barbuto, in profilo 378  
Testa d'uomo calvo 160  
Testa d'uomo, con armatura 72  
Testa d'uomo in tre quarti 159  
Testa femminile 135, 223, 600, 605  
Testa femminile e altra abbozzata 351  
Testa maschile 6, 11, 12, 18  
Teste (Tre) di ballerine 748  
Teste femminili 17  
Teste femminili (Due) 273, 1190  
Teste maschili (Tre) 272  
Tipo di criminale 582

Tissot (James) in uno studio di pittore 240  
Toeletta intima 875  
Torrente in collina 974  
Tourny (Joseph-Gabriel) 119, 279  
Tramonto 300  
Trionfo (II) di Flora 25  
Trionfo (II) di Tito e Vespasiano 24  
Tronco d'albero 571  
'Tub' (Le) 920, 921  
'Tuileries' (Aux) 669  
Uomo a mezza figura 484  
Uomo barbuto (Busto di) 220  
Uomo barbuto, a mezza figura 236  
Uomo barbuto che legge 578  
Uomo barbuto con cappello (Busto di) 230  
Uomo barbuto, in profilo 606  
Uomo barbuto, in profilo (Testa di) 378  
Uomo che esamina un dipinto 581  
Uomo con cilindro (Busto di) 681  
Uomo crocifisso 13  
Uomo e teste di giudici 582  
Uomo in fronte (Busto di) 237  
Uomo in piedi 379  
Uomo in piedi con cappello 382  
Uomo seduto 222, 244  
Uscita dal peso 166  
Valernes (Evariste Bernardi de) 238  
Vallata 971  
Valpinçon (Henri) con la governante 257  
Valpinçon (Hortense) 253, 603  
Valpinçon (Paul) 152, 260  
Vecchia 70  
Venere 10  
Ventagli 281, 289, 541-555  
Vessiliifero 4  
Vesti e membra 39  
Vetrina di modista 585  
Villaggio e colle 1179  
Villette (M.me Alice) 276  
'Viol' (Le) 374  
Violinista e donna con spartito musicale 275  
Violinista seduto 504  
Violoncellista (II) Pillet 288  
Visitatori dietro il sipario 772  
Vulcano (?) 989

## Indice tematico

Altès, Joseph-Henri 239  
Andrée, Ellen 399, 565  
Astruc 271  
Autoritratto 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 132, 149, 150, 151, 161  
Bagnanti 396, 1000, 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006  
Bagnoles-de-l'Orne 188, 189  
Balfour, Joe 346, 348 (?), 349 (?), 359 (?)  
Ballerina (alla barra) 492, 498, 503, 535, 820, 849, 1105; (che fa il saluto) 499, 510, 511, 519, 523, 725, 764, 771, 793, 794, 1116; (che si aggiusta la cintura) 1060; (che si aggiusta la schiena) 477, 515; (che si aggiusta la scarpetta) 464, 465, 471, 495, 747, 760, 761, 777, 805, 814; (che s'inchina) 472, 749, 757; (con le braccia alzate) 467, 493, 520, 521, 798, 1066; (con le braccia alzate, in profilo) 480; (con le braccia alzate, rivolta a sinistra) 507; (di schiena) 464, 471, 478, 491, 522, 777, 834, 838, 846, 848, 1084, 1115; (in fronte) 473, 474, 475, 509, 513, 514, 518, 523, 526, 533, 774, 1106; (in profilo) 294, 730, 740, 1064, 1085, 1115, 1132; (rivolta a destra) 525, 758, 768, 821, 843, 844, 1067, 1101; (rivolta a sinistra) 527, 528, 538, 539, 751, 754, 763, 795, 1079, 1136; (seduta) 295, 777, 778, 782, 784, 786, 802, 822, 826; (seduta, in profilo) 463, 1065, 1086, 1087, 1146; (seduta, rivolta a destra) 1069, 1110; (seduta, rivolta a sinistra) 1070, 1144; (sulle punte) 464, 472, 485; (sulle punte, con le braccia alzate) 491, 505; (sulle punte, in profilo) 508; (sulle punte, rivolta a destra) 476; (su una punta, in profilo) 516, 517, 532; (su una punta, rivolta a destra) 780, 781  
Ballerine (alla barra) 1059; [due] (alla barra) 293, 496, 497, 534, 832, 833; (con le braccia alzate) 733, 735, 1141; [due] (con le braccia alzate) 808, 1135; [tre] (con le braccia alzate) 773, 1094; [tre] (con un braccio alzato) 512, 1109, 1117; [due] (con un braccio alzato, di schiena) 524; [due] (di schiena) 1068; [quattro] (di schiena) 1114; (gruppo di) 292, 479, 540, 753, 760, 765, 795, 811, 824, 825, 837, 1063, 1080, 1081, 1082, 1091, 1095, 1104, 1138, 1147, 1148, 1149; (in esercizio) 292, 486, 488, 489, 490, 493, 494, 502, 529, 727, 729, 759, 769, 770, 775, 776, 814, 815, 819, 823,

842, 843, 844, 845; [due] (in esercizio) 463; (in riposo) 530, 760, 761, 767, 777, 783, 786, 790, 797, 800, 801, 804, 805, 807, 812, 819, 836, 840, 841, 842, 843, 844, 852, 855, 856, 857, 858, 1058, 1059, 1094, 1112, 1113, 1128; [due] (in riposo) 1058, 1061, 1120, 1121; [quattro] (in riposo) 1103, 1124, 1140, 1152; [tre] (in riposo) 1122, 1139; (rivolte a destra) 1149; [due] (rivolte a destra) 1077; [tre] (rivolte a destra) 1066, 1072, 1150; (rivolte a sinistra) 1102; [due] (rivolte a sinistra) 506; [tre] (rivolte a sinistra) 1076, 1090, 1153; (sedute) 783, 787, 806; [due] (sedute) 1089, 1092, 1094, 1118, 1129, 1145; [quattro] (sedute) 1093  
Balletti ("La Source") 282, 283, 284, 285; ("Robert le Diable") 290; ("L'Etoile") 751, 752  
Balletto 290, 291, 466, 469, 470, 485, 487, 500, 501, 509, 510, 511, 513, 514, 519, 520, 521, 523, 526, 527, 528, 531, 533, 536, 537, 724, 731, 733, 734, 735, 745, 750, 754, 756, 791, 792, 796, 803, 810, 816, 817, 853, 1055, 1056, 1057, 1062, 1073, 1074, 1075, 1076, 1107, 1108, 1111, 1123, 1156  
Bambini 52, 113, 114, 129, 136-142, 145, 176, 253, 257, 259, 346, 348, 349, 391, 410, 423, 438, 572  
Beauregard, Angèle 129  
Beauregard, Gabrielle 129  
Bécat 385, 452  
Bell, Carrie 346, 348 (?), 349 (?)  
Bell, Mathilde *si veda* Musson  
Bell, William 356  
Bellelli, Giovanna 136, 138-140, 142, 215 (?)  
Bellelli, Giulia 136, 137, 139-141, 215 (?)  
Bellet du Poisat 216  
Blanche, Jacques 641  
Bolatre, M. 398  
Boldini, Giovanni 1193  
Bonnat, Léon 154  
Borsa 454  
Boulanger-Cavé, Albert 567, 641  
Boussard 604  
Brandon, M. 407  
Burtin, Julie 153  
Busti femminili 651  
Busto femminile (in fronte) 218, 241, 247, 443, 462, 566, 610, 652, 664, 665, 677; (in profilo) 250, 274, 447, 591, 601, 678; (rivolto a destra) 130, 155, 351, 563, 611, 632, 669; (rivolto a sinistra) 395, 421, 422, 443, 612, 639, 667, 668  
Busto maschile (in fronte) 158, 230, 237, 380, 445, 642, 666, 681, 1176; (in profilo) 357, 392, 582,



(rivolto a destra) 109, 110, 117, 123, 125, 149, 216, 262; (rivolto a sinistra) 116, 150, 220, 233  
 Caccia 172  
 Caffè-concerto 385, 411, 589, 633  
 Camus 242  
 Camus, M.me 245, 246, 247, 258  
 Cani 165, 432, 444, 879, 1000  
 Carnesecchi, Pietro 20  
 Caron, Rose 670 (?)  
 Cassatt, Mary 381 (?), 565, 575-577, 590, 591, 608, 609 (?), 679 (?)  
 Cavaliere 163, 173, 174, 705; (due) 403, 404; (quattro) 402; (verso destra) 689  
 Cavalli 53, 76, 165, 198, 199, 200, 282, 406, 696, 1192  
 Cézanne, Paul 362 (?)  
 Chabrier, Emmanuel 286  
 Cherfils, Alphonse 580  
 Circo 560, 561  
 Clèves, Anna di 51  
 Contrabbasso 836; (riccioli di) 6, 547, 745  
 Copie da (Angelico) 11, 12; (Bandinelli) 14; (Bellini, Gentile) 49; (Bellini, Giovanni) 50; (Bronzino) 31; (Cézanne) 40; (Champagne, Philippe de) 37; (Costa) 55; (David, G. [Seguece di]) 15; (David, L.) 41; (Genga) 32, 33; (Ghirlandaio) 18; (Giotto) 27; (Gozzoli) 22, 29, 34, 35, 46; (Holbein il Giovane) 51; (Ingres) 7, 16; (Lawrence) 52, 56, 57; (Leonardo [Cerchia di]) 17; (Lippi, Filippo) 30; (Lorenzo di Credi) 6; (Mantegna) 4, 10, 13, 59; (Menzel) 61; (Michelangelo) 8, 9; (Partenone [Scultura dall]) 53; (Perugino) 3; (Piombo, Sebastiano del) 39, 58; (Pontormo) 28, 47; (Pompeo [Dipinti murali di]) 36; (Poussin) 25, 60; (Puligo) 20; (Raffaello) 2, 18, 45; (rilievo greco) 1; (Robbia, Luca della) 43; (Romano, Giulio) 8, 24; (scultura sconosciuta [con natura morta]) 42; (sculture) 1, 42, 43, 44, 53; (Signorelli) 26; (Spagna) 5; (Snyders) 54; (terracotta cirenaica) 44; (Tiziano) 23, 48; (Uccello, Paolo) 21; (Van Dyck) 38  
 Copie di coniugi 214, 217, 228, 1194, 1195, 1196  
 Corse ippiche 162, 164, 166, 167, 168, 169, 177, 194, 203, 209, 343, 434, 446, 460, 640, 687, 688, 694, 697, 705, 709, 716; *si veda anche* Fantini  
 De Gas, Achille 124, 159 (?), 167, 344, 345, 356  
 De Gas, Auguste 123, 255, 269, 387, 388  
 De Gas, Estelle 211 (?), 341, 342, 350 (?), 351 (?), 355, 361 (?)  
 De Gas, Henri 401  
 De Gas, Lucy 401  
 De Gas, Marguerite *si veda* Fèvre  
 De Gas, Odile 346  
 De Gas, Pierre 346  
 De Gas, René 113, 114, 356, 357, 361  
 De Gas, René-Hilaire 108 (?), 120  
 De Gas, Rose-Adélaïde *si veda* Morbilli  
 De Gas, Thérèse *si veda* Morbilli  
 De Nittis, Jacques 572  
 De Nittis, signora 277  
 Desbottin, Marcellin 399, 400  
 Dietz-Monin, M.me 562-564  
 Dihau, Désirée 286, 290, 487  
 Dihau, Marie 235, 268  
 Diot, Gabrielle 677  
 Dobigny, M.ile 254, 664  
 Dubourg, Victorine *si veda* Fantin-La-Tour

Ducros, M.me 126, 127, 128, 256 (?)  
 Dumay, M.ile 568  
 Durand-Gréville 1189  
 Duranty, Emile 558, 559  
 Este, Isabella d' 55  
 Fantini (di schiena) 384, 701; [due] (di schiena) 183; [quattro] (di schiena) 186; [tre] (di schiena) 184, 715; (gruppo di) 702, 703, 704, 706, 709, 711, 712, 718, 1162, 1164, 1165; [quattro] (in fronte) 185; [due] (in profilo) 187, 686; (verso destra) 690, 691, 694, 697, 707, 710, 714, 716, 717; [due] (verso destra) 181, 193; (verso sinistra) 687, 688, 693, 700, 713; [due] (verso sinistra) 182  
 Fantin-La-Tour Dubourg, Victorine 221  
 Fantino (di schiena) 191, 720; (in profilo) 698, 719; (verso destra) 178, 180, 701, 1185, 1191; (verso sinistra) 179, 699  
 Fèvre De Gas, Marguerite 133, 134, 241, 361 (?)  
 Figura femminile (di schiena) 439, 456, 575, 576, 577, 593, 620, 682; [mezza] (di schiena) 459, 621, 631, 672, 673, 1171; (in fronte) 64, 131, 133, 146, 156, 232, 252, 263, 264, 375, 383, 401, 425, 586, 631, 656, 657, 679, 1177; [mezza] (in fronte) 147, 360, 364, 366, 417, 448, 449, 450, 465, 584, 1163; (in profilo) 278, 363, 368, 376, 408, 597, 630, 638, 1173, 1177; [mezza] (in profilo) 593, 623; (piegata) 372; (rivolta a destra) 63, 342, 579, 616, 655, 1158; [mezza] (rivolta a destra) 210, 367, 455; (rivolta a sinistra) 62, 128, 654, 1160, 1170, 1197; [mezza] (rivolta a sinistra) 98, 268, 365, 381, 626, 627, 634, 660; (sdraiata) 592, 658, 674, 1169; (seduta, di schiena) 569, 1183, 1184; (seduta, in fronte) 70, 221, 224, 245, 246, 261, 389, 390, 438, 608, 613, 628, 643, 662, 663, 1194; [mezza] (seduta, in fronte) 227, 341, 350, 394, 568, 617; (seduta, in profilo) 71, 258, 276, 277, 352, 414, 429, 435, 436, 564, 635, 670, 675; [mezza] (seduta, in profilo) 424, 590, 607; (seduta, rivolta a destra) 157, 213, 353, 432, 562, 636, 683, 1171, 1173; [mezza] (seduta, rivolta a destra) 370, 431; (seduta, rivolta a sinistra) 153, 256, 284, 285, 354, 355, 385, 419, 671; [mezza] (seduta, rivolta a sinistra) 420; (semisvestita) 377, 426, 880, 882, 883, 898, 936, 939, 956; (semisvestita, rivolta a sinistra) 1166; (semisvestita, di schiena) 881, 884  
 Figura maschile (di schiena) 434, 483, 604; (in fronte) 68, 81, 124, 362, 1174; [mezza] (in fronte) 588; (in profilo) 409, 415, 481, 676; [mezza] (in profilo) 236, 388, 581, 606, 630; (rivolta a destra) 1194; [mezza] (rivolta a destra) 112, 148, 484; (rivolta a sinistra) 344, 345, 375, 379, 382; [mezza] (rivolta a sinistra) 108, 151; [mezza] (seduta, di schiena) 518; (seduta, in fronte) 120, 222, 444, 451, 482; [mezza] (seduta, in fronte) 558, 559; (seduta, in profilo) 423, 503; [mezza] (seduta, in profilo) 288, 407, 504; (seduta, rivolta a destra) 231, 238, 240, 371, 433, 578; (seduta, rivolta a sinistra) 82, 219, 401, 556, 557, 1175; [mezza] (seduta, rivolta a sinistra) 1174  
 Figura (gruppo di) 126, 127, 136, 139, 243, 259, 356, 361, 410, 411, 413, 416, 430, 589, 599  
 Figura femminili 195, 196, 197, 412, 593; (due) 215, 229, 282, 361, 393, 437, 453, 574, 594, 595, 596, 602, 614, 615, 618, 619, 622,

624, 625, 637, 661, 680, 1177, 1186, 1187; (tre) 565, 583, 640; [tre] (di schiena) 659; [due] (in fronte) 129, 573, 1167, 1168; [due] (in profilo) 211, 446, 452, 457, 587, 629, 1159, 1172, 1192; [due] (sedute) 265, 458; (semisvestite) 397, 860, 862; (semisvestite, di schiena) 863  
 Figure maschili 358, 454, 641; (due) 567; (tre) 270, 398; [due] (in fronte) 234; [due] (sedute) 161, 251, 255, 269, 387, 400, 580  
 Fiore, Eugénie 212, 282-285  
 Fiori 210  
 Fourchy, Hortense *si veda* Valpinçon  
 Gard 286  
 Gaujelin, Joséphine 224-226  
 Gervex 641  
 Gobillard Morisot, Yves 249, 250  
 Gouffé 286  
 Gower, Lady 56  
 Halévy, Daniel 641  
 Halévy, Ludovic 567, 641  
 Hecht, Albert 290, 487  
 Hertel (?), M.me 210  
 Interno 248, 347, 356, 1157  
 Jeantaud 270  
 Jeantaud, M.me 393, 432  
 Lainé 270  
 Lala, Miss 560, 561  
 Lancien 286  
 Lepic, Ludovic 259, 290, 391, 400, 487, 666  
 Levert, Léopold 380  
 Lévy, Emile 234  
 Linet 270  
 Lippi, Filippino 30  
 Lisle, M.me 265, 266  
 Loubens, M.me 265, 267  
 Lyda 264  
 Maestro di danza 759, 775  
 Malo, M.ile 419-422  
 Manet, Edouard 214  
 Manet, Eugène 371  
 Mante, M.me 850, 851  
 Manzi 676  
 Marin, Héliène *si veda* Rouart  
 Martelli, Diego 556, 557  
 Maschere 828, 829, 830, 831, 838, 839  
 May, Ernest 398  
 Melida, Albert 158  
 Mellinet 271  
 Metternich, Pauline de 147  
 Meurent, Victorine 383 (?)  
 Millaudon, M.me 130, 256  
 Modista 585-587, 590, 592, 602, 614, 631, 635-637, 680, 1160, 1186, 1187  
 Montejasi-Cicerale, Camilla 229, 370 (?), 583  
 Montejasi-Cicerale, Elena 229, 370 (?), 583  
 Montejasi-Cicerale, Stefanina 583  
 Morbilli De Gas, Rose-Adélaïde 223 (?)  
 Morbilli De Gas, Thérèse 156, 217, 218, 252  
 Moreau, Gustave 231  
 Morisot, Yves *si veda* Gobillard  
 Musset, Alfred de 281 (?)  
 Musson, Désirée 211 (?), 352 (?), 353 (?), 354 (?), 361 (?)  
 Musson, Estelle *si veda* De Gas  
 Musson, Germain 108  
 Musson, Mathilde 211 (?), 350 (?), 351 (?), 361 (?)  
 Musson, Michel 356  
 Natura morta 85  
 Naudet, Alfred 433  
 Nudi femminili (due) 283, 1005; (gruppo di) 86-89, 396, 861, (sdraiati) 1002, 1003, 1004; (seduti) 1003, 1006  
 Nudi maschili (due) 106; (gruppo di) 86, 88-90

Nudo femminile (a mezza figura) 84, 930; (a mezza figura, in fronte) 1035; (a mezza figura, di schiena) 1032; (a mezza figura, rivolta a sinistra) 1036; (di schiena) 429, 451, 864, 866, 873, 877, 878, 879, 888, 891, 892, 894, 895, 899, 900, 922, 925, 928, 932, 934, 942, 952, 957, 1008, 1015, 1030, 1031, 1033, 1054; (in fronte) 867, 904, 923, 924, 995, 1016; (inginocchiato) 885; (inginocchiato, di schiena) 920, 994, 999, 1014; (inginocchiato, rivolto a destra) 1042; (in profilo) 933; (piegato) 427, 890, 921, 931, 1020, 1041; (piegato, di schiena) 875, 911, 919, 929, 941, 992, 993, 1012, 1026, 1045; (piegato, in profilo) 886, 887, 1013, 1020, 1040, 1044; (piegato, rivolto a destra) 874, 893, 950, 1009, 1050; (piegato, rivolto a sinistra) 1017, 1048, 1051; (rivolto a sinistra) 937; (sdraiato) 41, 83, 869, 910, 916, 917, 1001, 1038; (sdraiato, di schiena) 943, 990, 1011, 1027, 1028, 1029, 1046; (seduto) 16, 909; (seduto, di schiena) 868, 871, 872, 905, 906, 908, 912, 913, 914, 915, 935, 938, 941, 944, 945, 946, 949, 951, 954, 997, 998, 1018, 1019, 1022, 1023, 1025, 1034, 1037, 1043, 1047, 1053; (seduto, in profilo) 870, 876, 878, 889, 902, 907, 926, 927, 1010, 1039, 1049, 1052; (seduto, rivolto a destra) 896, 897, 953, 955, 1007, 1021; (seduto, rivolto a sinistra) 865, 918, 940, 996, 1001, 1024  
 Nudo maschile 9, 10, 13, 42; (di schiena) 8, 14; (sdraiato) 65; (seduto) 36  
 Opéra 286, 287, 290, 418; (coristi all') 416; (duetto all') 418  
 Orchestra 286, 287  
 Ottoz, Jérôme 405  
 Paesaggi (collinosi) 54, 77, 78, 304, 328, 329, 440, 441, 708, 964, 966, 967, 971, 974, 980, 982, 983, 985, 987; (con alberi) 170, 171, 192, 201, 202, 208, 440, 441, 442, 645, 646, 649, 650, 708, 962, 963, 965, 968, 982, 986; (con animali) 76, 170, 647, 648; (con case) 79, 80, 303, 330, 965, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182; (con pianoro) 207, 302, 329, 442, 984; (con rocce) 188, 189, 969, 970, 972, 985; (lacustri e fluviali) 204-206, 208, 958, 959, 960, 961, 972, 973, 974, 977, 978, 979; (marini) 297-301, 303-324, 327, 331-340, 969, 970, 988; (montuosi) 78, 968, 975, 976, 981, 989  
 Pagans 255, 269, 286, 387, 388, 588  
 Palco 750, 762, 765, 792, 816, 817, 827  
 Pellegrini, Carlo 409  
 Perrot 479, 481, 482, 483, 485, 488, 494 (?)  
 Pillot 286, 288  
 Pillot 286  
 Piot-Normand 286  
 Poizat *si veda* Bellet du Poizat  
 Prestidge, James 356  
 Richelieu 37  
 Rouart, Alexis 1174, 1176  
 Rouart, M.me Alexis 1197  
 Rouart, Hélène Marin 423, 654-657  
 Rouart, Henri 280, 392, 423, 1174, 1175  
 Rouart, M.me Henri 607  
 Rouart, Louis 1194-1196  
 Rouart, M.me Louis 1194-1196  
 Ruelle 148  
 Rutté, M.me de 394  
 Saint-Valéry-sur-Somme 1178-1182  
 Sallandry, M.ile 632  
 Salle, M.ile 651, 652, 660 (?), 662 (?)

Santi 68, 69  
 Sickert, Walter 824  
 Sipario 763, 772  
 Souquet 286  
 Temi biblici 91, 92, 93, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 106  
 Temi letterari 73, 74, 75, 107  
 Temi storici 99, 100, 101  
 Testa femminile (in fronte) 67, 72, 115, 118, 121, 122, 134, 160, 225, 226, 242, 267, 273, 405, 1188, 1189; (in profilo) 135, 212, 235, 254, 273, 369, 444, 603; (rivolta a destra) 223, 266, 373, 600, 1190; (rivolta a sinistra) 605, 1190  
 Testa maschile (in profilo) 66, 119, 132, 152, 239, 279, 280, 378; (rivolta a destra) 111, 154; (rivolta a sinistra) 159, 260  
 Teste femminili (due) 273  
 Teste maschili [due] (in fronte) 271; [tre] (rivolte a destra) 272  
 Tissot, James 240  
 Tourny, Joseph-Gabriel 119, 279  
 Valernes, Evariste Bernardi de 161, 238  
 Valpinçon, Henri 257  
 Valpinçon, Hortense 253, 603  
 Valpinçon, Paul 152, 260  
 Villette, Alice 276  
 Zacharian 642



*Si intende che le opere non citate nel presente indice sono di ubicazione ignota.*

**Amburgo**  
Kunsthalle 225, 227, 254, 672, 1056

**Amsterdam**  
Rijksmuseum 862

**Baltimora**  
Museum of Art 115

**Basilea**  
Kunstmuseum 377  
Propr. von Hirsch 418

**Bayonne**  
Musée Léon Bonnat 154

**Belgrado**  
Narodni Muzej 19, 230

**Berlino**  
Staatliche Museen 614

**Birmingham (Warwickshire)**  
Barber Institute of Fine Arts 422, 692  
Museum and Art Gallery 71

**Boston**  
Isabella Stewart Gardner Museum 97, 166, 192, 224  
Museum of Fine Arts 203, 228, 269, 384, 445, 528, 783, 841, 854, 958, 983, 1117  
Propr. Metcalf 763

**Buffalo**  
Albright-Knox Art Gallery 670

**... (California)**  
Propr. Fletcher-Jones 588

**Cambridge (Cambs.)**  
Fitzwilliam Museum 458

**Cambridge (Mass.)**  
Fogg Art Museum 2, 38, 88, 276, 278, 448, 672, 1032  
Harvard University 358

**Chicago**  
Art Institute 265, 401, 449, 538, 562, 635, 726, 752, 858, 946, 1003, 1148

Propr. Block 724, 891  
Propr. Chauncey McCormick 754

**Cincinnati**  
Art Museum 736

**Cleveland**  
Museum of Art 557, 703, 1093  
Propr. Putnam 666

**Copenaghen**  
Ny Carlsberg Glyptotek 800, 845, 901  
Ordrupgaardsamlingen 346  
Propr. Hansen 139, 350, 450, 1123, 1184

**Dedham (Mass.)**  
Propr. Homburger 256

**Denver**  
Art Museum 761

**Detroit**  
Institute of Arts 8, 420, 1125  
Propr. Kunzler 429

**Dresda**  
Gemäldegalerie 425, 1121

**Edimburgo**  
Scottish National Gallery of Modern Art 556

**Farmington (Conn.)**  
Hill-Stead Museum 690, 790, 921

**Filadelfia**  
Museum of Art 388, 529, 719, 816, 851  
Propr. McIlhenny 374, 481, 577  
Propr. Sachs 461

**Firenze**  
Propr. Baligioni 876

**Francoforte**  
Städelsches Kunstinstitut 291

**Glasgow**  
Art Gallery and Museum 263, 406, 502, 558, 618, 661, 669, 693, 777, 827, 908, 993, 1008, 1086, 1090

**Hamilton**  
Propr. Levy 30

**Hartford (Conn.)**  
Wadsworth Atheneum 229, 1158

**Le Havre**  
Nouveau Musée des Beaux-Arts 273

**Leningrado**  
Ermitage 475

**Lione**  
Musée des Beaux-Arts 148, 413

**Lisbona**  
Museo Gulbenkian 151, 362, 734

**Londra**  
Courtauld Institute Galleries 436, 472, 561, 949  
Galleria Lefevre 884  
Home House Trustees 472, 620  
National Gallery 86, 147, 369, 370, 410, 487, 560, 620, 957, 1172  
Propr. Chester Beatty 1060  
Propr. Marks 177  
Tate Gallery 373, 409, 760, 1168

**Los Angeles**  
County Museum 215  
Propr. Norton Simon 584

**Malibu**  
Propr. Getty 824

**Milano**  
Propr. priv. 11, 12, 13, 14, 1052

**Minneapolis**  
Institute of Arts 253  
Propr. priv. 344

**Monaco**  
Haus der Kunst 955, 1174

**Mosca**  
Museo d'Arte Moderna Occidentale 505, 691, 769, 996, 1024, 1095

**New Haven**  
Yale University Art Gallery 700

**New Orleans**  
Isaac Delgado Museum of Art 342

**New York**  
Brooklyn Institute of Arts and Sciences 222  
Brooklyn Museum 282, 934  
Frick Collection 727  
Galleria Rosenberg 1165  
Metropolitan Museum of Art 117, 210, 213, 219, 239, 248, 249, 266, 267, 290, 296, 351, 368, 386, 389, 466, 469, 497, 504, 586, 616, 639, 729, 821, 836, 855, 902, 911, 917, 918, 926, 947, 1049, 1061, 1064, 1079  
Museum of Modern Art 590, 701, 1150  
Propr. Barry Ryan 367  
Propr. De Hauke 496  
Propr. Frelinghuysen 725  
Propr. Havemeyer 414, 503, 647, 778, 965, 981, 987  
Propr. Heinemann 423  
Propr. Horowitz 347  
Propr. Hutton-Rogers 850  
Propr. Ihleson 451  
Propr. Jonas 753  
Propr. Lehman 602, 613  
Propr. Loeb 353  
Propr. Lewisohn 1011

Propr. Mayer 153, 608  
Propr. Mellon 167, 250  
Propr. Payne Bingham 488  
Propr. priv. 244, 275, 380, 518, 575, 735, 747, 764, 959, 966  
Propr. Rogers 1169  
Propr. Sachs 437  
Propr. Schab 985  
Propr. Suydam Cutting 912  
Propr. Stralem 431  
Propr. Webb 489, 534, 738, 744, 749  
Propr. Whitney 150, 191  
Solomon R. Guggenheim Museum 1149

**Nizza**  
Musées Municipaux 400

**Northampton (Mass.)**  
Smith College Museum of Art 102, 113

**... (Ohio)**  
Propr. Gates Mills 796

**Oslo**  
Nasjonalgalleriet 90, 444, 1173

**Ottawa**  
National Gallery of Canada 704, 833

**Parigi**  
Bibliothèque Nationale 1, 4, 7, 16, 20, 22, 23, 27, 31, 37  
Cabinet des Dessins 39  
Musée National du Louvre 91, 96, 107, 112, 120, 133, 134, 136, 138, 144, 156, 161, 194, 195, 209, 223, 255, 268, 270, 286, 287, 292, 297, 301, 317, 341, 359, 399, 404, 416, 427, 430, 454, 460, 470, 479, 499, 510, 520, 567, 591, 624, 633, 748, 755, 781, 784, 837, 856, 868, 874, 889, 920, 927, 939, 1001, 1039  
Musée National Gustave Moreau 231  
Petit Palais 132, 1197  
Propr. Bemberg 988  
Propr. Côtevieille 973, 977  
Propr. D'Alayer d'Arc 89  
Propr. David-Weill 972  
Propr. de Garnay 109  
Propr. Durand-Ruel 595  
Propr. Gérard 797  
Propr. Grimpel 656  
Propr. Guérin 181  
Propr. Guerlin 257  
Propr. Guity 62, 63  
Propr. Lerolle 142  
Propr. Nepven-Degas 118  
Propr. Piatigorsky 1194  
Propr. priv. 114, 135, 158, 260, 262, 464, 583, 597, 989  
Propr. Reinach 271  
Propr. Rouart 280, 630, 723  
Propr. Wildenstein 457, 492, 689

**Pau**  
Musée des Beaux-Arts 356

**... (Pennsylvania)**  
Propr. Cox Wright 521

**P'stoia**  
Propr. Boldini 1193

**Pittsburg**  
Carnegie Institute 392, 948

**Providence**  
Museum of Art, Rhode Island School of Design 190, 360, 509, 641  
Propr. Brown 294

**Rochester (N.Y.)**  
Memorial Art Gallery of the University 1151

**Roma**  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna 923

**Saint Louis**  
Art Museum 74, 1063

**San Francisco**  
Propr. Lazar 743  
Propr. McIlhenny 924

**San Paolo**  
Museu de Arte 905, 1062

**Shelburne**  
City Museum 849

**Stoccolma**  
Nationalmuseum 435, 1073, 1099

**Strasburgo**  
Musée des Beaux-Arts 61

**... (Svizzera)**  
Propr. priv. 662, 970

**... (Texas)**  
Propr. Oveta Culp Hobby 61  
Propr. priv. 740

**Tokyo [?]**  
Propr. priv. 214

**Toledo (Ohio)**  
Museum of Art 1134  
Propr. Levis 221

**Toronto**  
Propr. Finlayson 47

**Upperville**  
Propr. Mellon 772

**... (U.S.A.)**  
Propr. priv. 371, 387, 485

**Vienna**  
Österreichische Galerie 969

**Washington**  
Dumbarton Oaks Research Library and Collection 361  
Corcoran Gallery of Art 411, 424, 490, 540, 573  
National Gallery of Art 124, 217, 258, 355, 382, 419, 559, 563, 842, 1114, 1156  
Phillips Collection 372, 397, 832, 1030, 1059  
Propr. Caldwell Millet 568

**Wickhambreaux**  
Propr. Morley 121

**Williamstown**  
Sterling and Francine Clark Institute 125

**Winterthur (Svizzera)**  
Coll. O. Reinhart 566, 728

**Worcester (Mass.)**  
Art Museum 447

**Zurigo**  
Propr. Bührle 245, 259, 655, 688, 732, 759, 852, 1037  
Propr. Feilchenfeldt 9  
Propr. Tamer 750



## Indice del volume

### FRANCO RUSSOLI

Stile-verità . . . . .	pag. 5
------------------------	--------

### IORELLA MINERVINO

Itinerario di un'avventura critica . . . . .	9
Scritti di Degas . . . . .	13
Il colore nell'arte di Degas . . . . .	15
Elenco delle tavole . . . . .	16
Analisi dell'opera pittorica di Degas . . . . .	81
Bibliografia essenziale . . . . .	82
Documentazione sull'uomo e l'artista . . . . .	83
Catalogo delle opere . . . . .	86
Appendice: Degas scultore . . . . .	140
Repertori: indice dei titoli . . . . .	146
indice tematico . . . . .	149
indice topografico . . . . .	151

#### *La chiave dei simboli*

*posti nell'intestazione di ciascuna 'scheda' è data alla pag. 82.*

### Fonti fotografiche

Illustrazioni a colori: Art Institute, Chicago; Blauel, Monaco; Brenwasser, New York; Brooklyn Museum, Brooklyn; City Art Museum, Saint Louis; Courtauld Institute Galleries, Londra; Denver Art Museum, Denver; Flammarion, Parigi; Fogg Art Museum, Cambridge; Foto Ossaka, Museu de Arte, San Paolo; Hill-Stead Museum, Farmington; Institute of Arts, Minneapolis; Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; Kleinhempel, Amburgo; Mercurio, Milano; Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Art, Providence; Museum of Art, Toledo; Museum of Fine Arts, Boston; National Gallery of Art, Washington; Nationalmuseum, Stoccolma; Nimatallah, Milano; Ordbruggaardsamlingen, Copenhagen; Phillips Collection, Washington; Scala, Antella; Smith College, Museum of Art, Northampton; Væring, Oslo; Wadsworth Atheneum, Hartford; Witty, Sunbury-on-Thames; Wyatt, Filadelfia. Le fotografie in bianco e nero sono state riprodotte da originali forniti dagli Archives Photographiques, Parigi; dall'archivio di P. M. Bardi e del Museu de Arte, San Paolo; dall'archivio di Lamberto Vitali, Milano, e dalle rispettive gallerie o collezioni, nonché da originali attinti all'archivio Rizzoli. Le restanti illustrazioni, in non piccolo numero, sono state riprodotte dalla monumentale opera di P. A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, edita da Paul Brame et C. M. De Hauke, 4 voll., Parigi, 1946. La Rizzoli ringrazia Paul Brame — così come P. M. Bardi e Lamberto Vitali — per le loro gentili concessioni.

*Direttore responsabile:* PAOLO LECALDANO.

Registrazione presso il Tribunale di Milano, n. 84 del 28.2.1966.

Spedizione in abbonamento postale a tariffa ridotta editoriale:  
autorizzazione n. 51804 del 30.7.1946 della Direzione PP.TT. di Milano.

*Editore stampatore:* RIZZOLI EDITORE S.P.A.

MILANO, VIA CIVITAVECCHIA 102 - PRINTED IN ITALY











**WITHDRAWN**



Museum of Fine Arts, Boston



I volumi mensili della presente collana sono impegnati ad analizzare - in base a un'informazione compiuta, aggiornata e minuziosa - individualità, complessi e momenti della civiltà artistica, nella determinabile totalità delle opere e sotto il duplice aspetto: estetico e storico-critico. • Ciascuno di essi è, pertanto, affidato alla competenza di due autori: un'alta personalità internazionale della cultura, per una presentazione interpretativa, rispecchiante la sensibilità e il gusto di oggi, e uno studioso di chiara fama, specializzato nell'indagine del tema di ogni monografia, per l'inquadramento critico e gli apparati storici e filologici. • La varietà degli scritti - distribuiti intorno a un denso nucleo di grandi tavole a colori, e accompagnati dalle fotografie d'insieme delle opere e da ogni altra significativa testimonianza iconografica - rende la collezione accessibile e attraente per ogni categoria di lettori, garantendo insieme, nei suoi vari aspetti, un bilancio plenario, sicuro e, per oggi, definitivo dei singoli argomenti trattati.

## CLASSICI DELL'ARTE • RIZZOLI EDITORE MILANO

### Volumi pubblicati:

- |                                |                              |
|--------------------------------|------------------------------|
| 1. MICHELANGELO <i>pittore</i> | 31. TOULOUSE-LAUTREC         |
| 2. BOSCH                       | 32. TIZIANO                  |
| 3. GIOTTO                      | 33. REMBRANDT <i>pittore</i> |
| 4. RAFFAELLO                   | 34. BOCCIONI                 |
| 5. BOTTICELLI                  | 35. IL GRECO                 |
| 6. CARAVAGGIO                  | 36. TINTORETTO               |
| 7. BRUEGEL                     | 37. BOLDINI                  |
| 8. MANTEGNA                    | 38. L'ANGELICO               |
| 9. PIERO DELLA FRANCESCA       | 39. CÉZANNE                  |
| 10. ANTONELLO DA MESSINA       | 40. MODIGLIANI               |
| 11. VERMEER                    | 41. CORREGGIO                |
| 12. LEONARDO <i>pittore</i>    | 42. FATTORI                  |
| 13. CARPACCIO                  | 43. SIMONE MARTINI           |
| 14. EDOUARD MANET              | 44. CARRÀ                    |
| 15. HOGARTH <i>pittore</i>     | 45. DEGAS                    |
| 16. GIORGIONE                  |                              |
| 17. VAN EYCK                   |                              |
| 18. CANALETTO                  |                              |
| 19. INGRES                     |                              |
| 20. VERONESE                   |                              |
| 21. WATTEAU                    |                              |
| 22. PICASSO <i>blu e rosa</i>  |                              |
| 23. DÜRER                      |                              |
| 24. MASACCIO                   |                              |
| 25. GIAMBATTISTA TIEPOLO       |                              |
| 26. VELÁZQUEZ                  |                              |
| 27. MEMLING                    |                              |
| 28. GIOVANNI BELLINI           |                              |
| 29. ROUSSEAU IL DOGANIERE      |                              |
| 30. PERUGINO                   |                              |

### Primi volumi in preparazione:

DAUMIER  
FRAGONARD  
GOYA  
GRÜNEWALD  
HAYEZ  
HOLBEIN  
PISANELLO  
POUSSIN  
GUIDO RENI  
SEGANTINI  
PAOLO UCCELLO  
VAN GOGH

★ lire 1200